licorile spirtoase, soluţia ei capătă numele de *aur potabil* (deşi nu conţine nici măcar un atom de aur), pentru că are o minunată culoare galbenă. Valoarea curativă şi diversitatea folosirii în terapeutică fac din ea un auxiliar preţios în tratamentul afecţiunilor grave şi incurabile. Ea n-are nicio acţiune asupra metalelor, în afară de aur şi argint, cu care se fixează şi pe care le dotează cu proprietăţile sale, dar, în mod normal, nu-i bună pentru transmutaţie. Totuşi, dacă se depăşeşte numărul limitat al multiplicărilor sale, îşi schimbă forma şi, în loc să-şi reia starea solidă şi cristalină după răcire, rămâne fluidă ca argintul viu şi absolut necoagulabilă. în întuneric, străluceşte cu o lumină blândă, roşie şi fosforescenta, a cărei intensitate rămâne mai slabă decât cea a unei veioze obişnuite. Remediul universal a devenit *lumina de nestins,* produsul care luminează prin acele *lămpi cu flacără veşnică,* despre care unii autori au semnalat că au fost găsite în oarece sepulturi antice. Aşa radiantă şi lichidă, piatra filosofală nu este deloc susceptibilă, după părerea noastră, de a fi împinsă mai departe; să-i amplificăm această calitate ne-ar părea periculos; cel mai puţin grav ar fi să o volatilizăm şi să pierdem beneficiul unei munci considerabile. în sfârşit, dacă supunem fermentaţiei remediul universal, în stare solidă, cu aur sau argint foarte pure, prin fuziune directa, obţinem *pulberea de proiecţie,* a treia formă a pietrei. Este o masă translucidă, roşie sau albă, în funcţie de metalul ales, pulverizabilă, proprie doar transmutaţiei metalice. Specifică regnului mineral, orientată spre el şi determinata de acesta, ea este inutilă şi fără acţiune pentru celelalte doua regnuri.

Din consideraţiile precedente, reiese clar că piatra filosofală, sau remediul universal, în ciuda originii sale metalice incontestabile, nu este făcută doar din materie metalică. Dacă lucrurile ar sta altfel şi ar trebui s-o compunem doar din metale, ea ar rămâne supusă condiţiilor care guvernează natura minerală şi n-ar avea nicio nevoie să fie fermentată pentru a realiza transmutaţia. Pe de altă parte, axioma fundamentală potrivit căreia *corpurile nu acţionează în niciun fel*

unele asupra altora ar fi falsa şi paradoxală. Faceţi-vâ timp şi încercaţi

sa experimentaţi şi veţi observa că metalele nu acţionează asupra altor metale. Chiar dacă sunt aduse la starea de săruri sau de pulbere, de sticla sau de coloizi, ele îşi vor conserva mereu natura în cursul probelor şi, în operaţiunea de reducere, se vor separa fără a-şi pierde calităţile specifice.

Doar *spiritele metalice* posedă privilegiul de a altera, de a modifica şi *denatura* corpurile metalice. Ele sunt adevăraţii promotori ai tuturor metamorfozelor corporale pe care le putem observa. Dar, cum aceste spirite subtile, extrem de delicate şi volatile, au nevoie de un vehicul, de un înveliş capabil să le reţină, care să fie dintr-o materie foarte pură - pentru a-i permite spiritului sâ rămână în ea - şi foarte fixâ, ca să-i împiedice volatilizarea, care trebuie să rămână fuzibilâ, în scopul de a favoriza *ingresiunea,* fiind indispensabil sâ i se asigure o rezistenţa absolută la agenţii reductori, înţelegem fârâ greutate că această materie nu poate fi căutată doar în categoria metalelor. De aceea Basil Valentin recomandă sâ iei *spiritul* din *rădăcina* metalică, iar Bernard Trevisan interzice folosirea metalelor, a mineralelor şi a sârurilor lor la construirea *corpului.* Motivul este simplu şi se impune de la sine. Dacă piatra ar fi compusa dintr-un corp metalic şi dintr-un spirit fixat pe respectivul corp, acesta din urmă acţionând asupra celui dintâi ca fiind din aceeaşi specie, totul ar lua forma caracteristică a metalului. S-ar putea obţine, atunci, aur sau argint, ba chiar un metal necunoscut, şi nimic mai mult. E ceea ce au făcut întotdeauna alchimiştii, pentru că ignorau universalitatea şi esenţa agentului pe care-l căutau. Or, ceea ce noi cerem, alături de toţi filosofii, nu este uniunea dintre un corp şi un spirit metalic, ci condensarea, aglomerarea acestui spirit într-un înveliş coerent, rezistent şi refractar, capabil sâ-1 îmbrace, să-i impregneze toate particulele şi să-i asigure o protecţie eficace. Respectivul suflet, spirit sau foc reunit, concentrat şi coagulat în cea mai pură, cea mai rezistenta şi desăvârşită dintre materiile de pe pământ, e ceea ce numim noi piatră. Şi putem garanta că nicio acţiune care nu va avea acest spirit drept ghid şi această ma-

terie ca bază nu va conduce vreodată la realizarea scopului propus.

La primul etaj al conacului din Lisieux, şi sculptat în stâlpul stâng al faţadei, un om cu aspect primitiv ridică şi pare că vrea sâ ia cu el un trunchi de copac destul de mare (imaginea IV).

Simbolul, care pare foarte confuz, ascunde, totuşi, cea mai importantă dintre arcanele secundare. Vom spune chiar că, din necunoaşterea acestui punct al doctrinei - dar şi fiindcă au urmat prea strict învăţătura vechilor autori -, numeroşi artişti n-au putut să culeagă fructul muncii lor. Şi câţi investigatori, mai mult entuziaşti decât pătrunzători, nu se lovesc şi nu se poticnesc şi astăzi de obstacolul raţionamentelor înşelătoare! Să ne ferim de a împinge prea departe logica umană, atât de des contrară simplităţii naturale. Dacă am şti sâ observăm cu mai multă naivitate efectele pe care natura le manifesta în jurul nostru, dacă ne-am mulţumi sâ controlăm rezultatele obţinute folosind aceleaşi metode, dacă am subordona faptului dezlegarea misterului cauzelor, explicarea lui prin verosimil, posibil sau ipotetic, numeroase adevăruri dintre cele care mai sunt încâ de cercetat ar fi descoperite. Feriţi-vâ, aşadar, sâ introduceţi în observaţiile voastre ceea ce credeţi că ştiţi, căci veţi fi siliţi sa constataţi că era mai bine să nu fi ştiut nimic altceva decât să fiţi nevoiţi să uitaţi totul.

Sunt, poate, sfaturi de prisos, fiindcă punerea lor în practică presupune o voinţă tenace de care mediocrii sunt incapabili. Ştiu cât costă să dai diplomele, sigiliile şi pergamentele pe umila mantie a filosofului. Am fost nevoit, la douăzeci şi patru de ani, să beau până la fund această cupă amară. Cu inima sfâşiată, ruşinat de greşelile anilor tinereţii, a trebuit să ard cărţile şi caietele, să-mi mărturisesc ignoranţa şi, modest neofit, sa descifrez o altă ştiinţă pe băncile unei alte şcoli. Aşa că, pentru cei care au avut curajul să uite tot, o să-mi dau osteneala de a studia simbolul şi de a-l despuia de vălul său ezoteric.

Aşadar, trunchiul pe care I-a apucat acest artizan dintr-o altă eră nu pare deloc că trebuie sâ servească doar iscusinţei lui. Şi totuşi, e acelaşi *copac uscat* care a avut onoarea să dea numele lui uneia din

cele mai vechi străzi din Paris, după ce a figurat mult timp pe o firmă celebră. Edouard Foumier[1] ne informează că, potrivit lui Sauval (voi. 1, p. 109), această firmă mai exista încă pe la 1660. Ea semnala trecătorilor un „han de care vorbeşte Monstrelet“ (voi. 1, cap. CLXXVII), şi era bine aleasă pentru o asemenea casă, care, încă de la 1300, servise ca loc de popas pentru pelerinii din Ţara Sfântă. *Copacul Uscat, Arbre-Sec,* amintea de Palestina; era copacul plantat foarte aproape de Hebron[2] care, după ce a fost de la începutul lumii „verde şi înfrunzit", şi-a pierdut frunzişul în ziua în care Domnul Nostru a murit pe cruce, şi atunci s-a uscat, „dar numai pentru a înverzi din nou când un senior, prinţ din Occident, va cuceri pământul făgăduinţei, cu ajutorul creştinilor, şi va pune să se cânte mesa sub acest copac uscat[3]“.

Acelaşi copac uscat, ieşind din roca aridă, poate fi văzut pe ultima planşă din *Arta Olarului*[4]; dar a fost reprezentat plin de frunze şi fructe, cu o banderolă purtând deviza: *Sic in sterili.* îl mai întâlnim sculptat pe frumoasa uşă a catedralei din Limoges, ca şi pe un ornament quadrilob al subasmentului celei din Amiens. De asemenea, două bucăţi din acest trunchi mutilat, pe care un călugăr din piatră le ridică deasupra marii cochilii servind de agheasmatar, se află în biserica bretonă din Guimiliau (Finistere). în sfârşit, regăsim copacul uscat pe mai multe edificii laice din secolul al XV-lea. La Avignon, este deasupra uşii cu boltă semicirculară a fostului colegiu din Roure; la Cahors, serveşte de ancadrament pentru două ferestre (casa Verdier, strada Bulevardelor), ca şi pentru o uşiţă a colegiului Pellegri, situat în acelaşi oraş. (imaginea VIII).

---

[1] Edouard Foumier, *Enigmes desrues de Paris,* E. Dentu, Paris, 1860.

[2] II identificăm cu *Chene de Membre* sau, mai hermetic ortografiat, *chene demembre,* stejarul dezmembrat.

[3] *Le Livre de Messire Guill de Mandeville,* Biblioteca Naţională, ms. 8392, fila 157.

[A] *Les Trois Libvres de I'Art du Potier* ale Cavalerului Cipriano Piccolpassi, traduse de Claudius Popelyn, Parisien, Librairie Internationale, Paris, 1861.

VIII. CAHORS - COLEGIUL PELLEGRI **Uşă din secolul al XV-lea - Copacul uscat**

Aceasta este hieroglifa adoptată de filosofi pentru a exprima inerţia metalică, adică starea specială pe care industria umană le-o conferă metalelor reduse şi topite. Ezoterismul hermetic demonstrează într-adevăr ca, în această stare, corpurile metalice rămân în viaţă şi dotate cu putere vegetativă atâta timp cât sunt mineralizate în zăcămintele lor. Aici, ele se află asociate cu *agentul specific,* sau spiritul mineral, care le asigură vitalitatea, nutriţia şi evoluţia până la termenul cerut de natură, când iau aspectul şi proprietăţile native ale argintului şi aurului. Atingându-şi scopul, agentul se separă de corp, care încetează sâ mai

trăiască, devine fix şi nesusceptibil de transformare. Chiar dacă ar rămâne pe pământ timp de mai multe secole, el n-ar putea, de unul singur, să-şi schimbe starea sau să abandoneze caracteristicile care diferenţiază metalul de agregatul mineral.

Dar nu totul se petrece aşa de simplu în interiorul zăcămintelor metalifere. Supuse vicisitudinilor acestei lumi tranzitorii, multe minereuri au evoluţia suspendată prin acţiunea unor cauze interne (epuizarea elementelor nutritive, penuria de aporturi cristaline, insuficienţa presiunii, a căldurii etc.) sau externe (crevase, aflux de ape, deschideri de mine). Atunci, metalele se solidifică şi rămân mineralizate prin calităţile lor primite, fără a putea să depăşească stadiul evolutiv pe care I-au atins. Altele, mai tinere, aşteptând încă agentul care trebuie să le asigure soliditatea şi consistenţa, conservă starea lichidă şi sunt complet incoagulabile. Aşa este cazul mercurului, pe care-l găsim frecvent în starea nativă sau mineralizat de sulf (cinabru), fie chiar în mina de suprafaţă, fie în afara locului său de origine.

Sub această *formă nativă* şi în ciuda faptului că tratarea metalurgică n-a avut de ce să intervină, metalele sunt la fel de insensibile precum cele ale căror minereuri au suportat coacerea şi fuziunea. Spre deosebire de ele, însă, nu posedă agent vital propriu. înţelepţii ne spun că sunt *moarte,* cel puţin aparent, pentru că, sub masca lor solidă şi cristalizată, ne este imposibil să percepem viaţa latentă, potenţială, ascunsă în străfundul fiinţei lor. Deşi mai primesc încă un rest de umiditate, sunt nişte *copaci morţi,* care nu vor mai face frunze, flori, fructe şi nici, mai ales, seminţe.

Aşadar, pe bună dreptate ne asigură unii autori că aurul şi mercurul nu pot concura, în întregime sau în parte, cu elaborarea Operei. Primul, zic ei, fiindcă agentul său propriu a fost separat de el în timpul

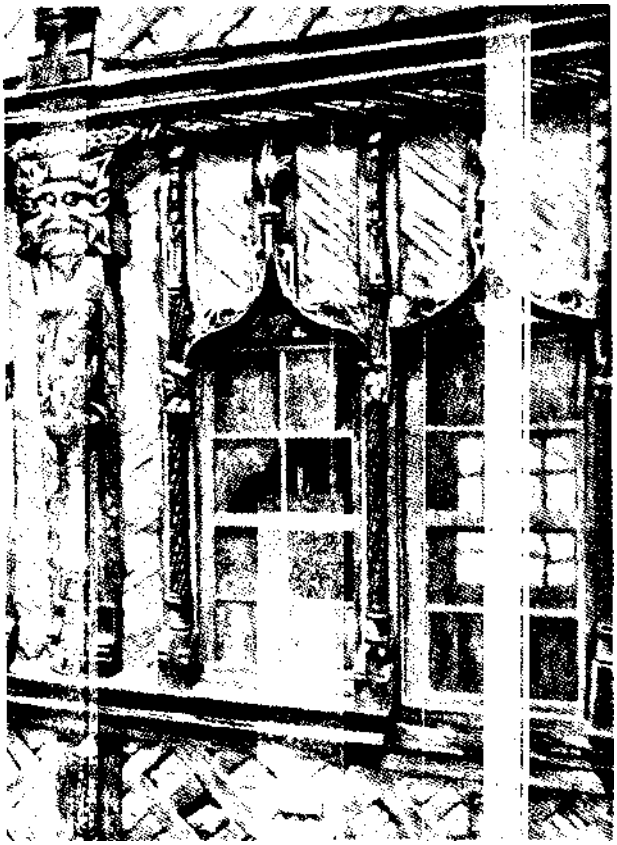
stadiului final, şi al doilea fiindcă n-a fost niciodată introdus. Alţi filosofi susţin, totuşi, că aurul, deşi steril în forma lui solidă, poate să-şi regăsească vitalitatea pierdută şi să-şi reia evoluţia, cu condiţia sâ ştim să-i „repunem în materia lui primară[11]; dar aceasta este o povaţâ echivocă şi e bine să ne ferim s-o luăm în sens obişnuit. Să ne oprim o clipă la acest punct litigios şi sâ nu pierdem din vedere *posibilitatea naturii:* este singura metodă pe care o avem sâ ne recunoaştem drumul în acest labirint întortocheat. Majoritatea hermetiştilor cred că, prin termenul de *reincrudere (sau relncruzire),* trebuie să înţelegem întoarcerea metalului la starea lui primitivă; ei se bazează pe însăşi semnificaţia cuvântului, care exprimă acţiunea de *a face să fie brut,* de *a retrograda.* Această concepţie este falsă. îi este imposibil naturii, şi cu atât mai mult artei, să distrugă efectul unei munci seculare. Ceea ce este primit rămâne primit. Iată motivul pentru care vechii maeştri afirmă că este mai uşor să faci aur decât să-i distrugi. Nimeni sâ nu se iluzioneze că va putea vreodată sâ le redea fripturii şi legumelor coapte aspectul şi calităţile pe care le aveau înainte de a fi supuse acţiunii focului. Şi în acest caz, analogia şi natura sunt cei mai buni şi mai siguri ghizi. Or, în lume, nu există niciun exemplu de regresiune.

Alţi cercetători cred că e suficient să scalzi metalul în substanţa primitivă şi mercurială care i-a dat naştere, prin maturaţie lentă şi coagulare progresivă. Raţionamentul e mai mult înşelător decât adevărat. Chiar presupunând că ei cunosc respectiva *materie primară* şi că ştiu de unde s-o ia - lucru pe care nici cei mai mari învăţaţi nu-l ştiu —, n-ar putea obţine, în definitiv, decât o sporire a aurului folosit, şi nu un corp nou, cu o putere superioară celei a metalului preţios. Astfel înţeleasa, operaţiunea se limitează la amestecul aceluiaşi corp luat în două stadii diferite ale evoluţiei lui, unul lichid, altul solid. Dacă ne gândim puţin, înţelegem cu uşurinţă că o asemenea întreprindere nu poate conduce la scopul propus. Ea este, de altfel, în opoziţie formală cu axioma filosofică pe care am enunţat-o adesea: corpurile nu acţionează în niciun fel unele asupra altora, numai spiritele sunt active şi acţionează.

Aşadar, prin expresia: *A repune aurul în materia lui primară,* trebuie să înţelegem animarea metalului, realizată prin folosirea acestui *agent vital* despre care am vorbit. El este *spiritul* care a fugit din corpul

lui în timpul manifestării sale pe plan fizic; este *sufletul* lui metalic sau această *materie* primară pe care n-am vrut s-o desemnăm altfel şi care locuieşte în sânul *Fecioarei* imaculate. Animarea aurului, vitalizarea simbolică a copacului uscat sau învierea mortului ne sunt arătate alegoric de un text al unui autor arab. Acest autor, pe nume Kessaeus, care s-a preocupat - ne spune Brunet în ale sale note *la Evanghelia copilăriei* - de culegerea legendelor orientale având ca subiect evenimente povestite de Evanghelii, relatează în aceşti termeni împrejurările în care a născut Maria: „Când momentul naşterii s-a apropiat, ea a ieşit *în toiul nopţii* din casa lui Zaharia şi s-a pornit la drum în afara Ieruslimului. Şi a văzut un *palmier uscat;* când Maria s-a aşezat la poalele acestui copac, pe loc el a înflorit şi s-a umplut de frunze şi de verdeaţa şi avea o mulţime de fructe prin lucrarea puterii lui Dumnezeu. Şi *Dumnezeu a făcut să apară lângă el un izvor de apă vie* şi, când durerile facerii o zguduiau pe Maria, ea apuca palmierul cu mâinile şi-i strângea cu putere."

N-am putea s-o spunem mai bine şi nici să vorbim mai clar de-atât.



IX. LISIEUX - CONACUL SALAMANDREI **(secolul al XVI-lea) Baphomet. Lupta dintre om şi grifon**

Recunoaştem în acest motiv una din emblemele majore ale ştiinţei, cea care se referă la pregătirea materiilor prime ale Operei. Dar, în timp ce lupta dintre dragon şi cavaler indică întâlnirea iniţială, iar duelul dintre produsele minerale arată încercarea de a-şi apăra integritatea

ameninţată, grifonul marchează *rezultatul* operaţiunii, ascunsă în mituri dintre cele mai variate, dar care prezintă toate caracteristicile de incompatibilitate, de aversiune naturală şi profundă pe care le au, una faţă de cealaltă, substanţele care intră în contact.

Din lupta pe care cavalerul, sau *sulful secret,* o duce cu sulful arsenical al bătrânului *dragon,* se naşte *piatra astrală,* albă, grea, strălucitoare ca argintul pur şi care apare *semnată,* purtând amprenta nobleţei ei, *gheara, griffe,* ezoteric tradusă prin *grifon,* indice sigur de uniune şi de pace între foc şi apă, între aer şi pământ. Totuşi, nu putem spera sâ ajungă la această demnitate de la prima conjuncţie. Câci *piatra neagră,* acoperita de zdrenţe, este mânjită de atâtea impurităţi, încât este foarte greu să o debarasezi complet de ele. De aceea e necesar să fie supusă la mai multe levigaţii (care sunt *spălăturile* lui Nicolas Flamei) ca sâ o cureţi încet-încet de murdăriile ei, de reziduurile eterogene şi rezistente care o încurcă şi sâ o vezi căpătând în locul fiecăreia dintre ele mai multâ splendoare, luciu şi strălucire.

Iniţiaţii ştiu că ştiinţa noastră, deşi pur naturală şi simplă, nu este nicidecum obişnuită; termenii de care ne servim, urmându-i pe învăţaţi, nu sunt nici ei aşa. Sâ binevoiţi, deci, a le da atenţie, căci i-am ales cu grijâ, în scopul de a arâta *calea,* de a semnala mlaştinile care o sapâ, sperând astfel să-i luminăm pe studioşi, îndepărtându-i pe cei orbiţi, pe cei avizi şi pe cei nedemni. Aflaţi, voi care ştiţi deja, că *toate spălările noastre stau sub semnul igniţiei,* că toate *purificările noastre se fac în foc, prin foc şi cu foc.* Este motivul pentru care câţiva autori au descris aceste operaţiuni sub denumirea chimică de *calcinări,* pentru că materia, mult timp supusă acţiunii flăcării, îi cedează particulele impure şi combustibile. Să ştiţi, de asemenea, câ *stânca* noastră - ascunsă sub figura dragonului - lasâ mai întâi să curgă o undă întunecată, fetida şi veninoasa, al cărei fum, gros şi volatil, este extrem de toxic. Această apă, care are ca simbol *corbul,* nu poate fi spălată şi albită decât prin intermediul focului. Iată ce ne dau de înţeles filosofii atunci când, în stilul lor enigmatic, îi recomandă artistului *să-i taie capul.* Prin aceste abluţiuni înflăcărate, apa îşi abandonează coloritul negru şi ia o culoare albă. Corbul, decapitat, îşi dâ sufletul şi îşi pierde

penele. Astfel, focul, prin acţiunea lui frecventă şi reiterată asupra apei, o constrânge pe aceasta să-şi apere mai bine calităţile specifice abandonându-şi inutilităţile. Apa se contractă, se strânge pentru a rezista influenţei tiranice a lui Vulcan; ea se hrăneşte cu foc, care uneşte moleculele pure şi omogene şi se coagulează în cele din urmă în masă corporală densă şi atât de ardentă, încât flacăra rămâne neputincioasă dacă vrea să o exalte mai mult.

Pentru voi, fraţi necunoscuţi ai misterioasei cetăţi solare, ne-am propus să arătăm modurile diverse şi succesive ale purificărilor noastre. O să ne fiţi recunoscători, suntem siguri, că v-am semnalat aceste obstacole, recifuri ale mării hermetice, din cauza cărora au naufragiat atâţia argonauţi neexperimentati. Dacă doriţi, aşadar, să posedaţi *grifonul* - care este *piatra noastră astrală* - smulgându-l din învelişul lui arsenical, luaţi două părţi de *pământ virgin, dragonul nostru cu solzi,* şi una de foc, care este neînfricatul *cavaler* înarmat cu lance şi scut. Aprig, mai viguros decât *Aries,* trebuie să fie în cantitate mai mică. Pulverizaţi şi adăugaţi o cantitate reprezentând a cincisprezecea parte din sarea pură, albă, admirabilă, de mai multe ori spălată şi cristalizată, pe care trebuie neapărat să o cunoaşteţi. Amestecaţi foarte bine; apoi, luând exemplul dureroasei Pasiuni a Domnului Nostru Iisus Hristos, crucificaţi cu *trei* suliţe de fier, pentru ca acest corp să moară şi să poată învia apoi. Acestea fiind făcute, alungaţi din cadavru sedimentele cele mai grosiere; zdrobiţi şi trituraţi osemintele; malaxaţi totul pe foc mic cu o *vergea de oţel.* Aruncaţi apoi în acest amestec jumătate dintr-o nouă cantitate de sare, extrasă din roua care, în luna mai, fertilizează pământul, şi veţi obţine un corp mult mai clar decât precedentul. Repetaţi *de trei ori* aceeaşi tehnică; veţi ajunge la mina de suprafaţă a mercurului nostru şi veţi fi urcat prima treaptă a scării înţelepţilor. Când Iisus a înviat, *a treia zi* după moarte, în mormântul gol era doar un *înger luminos şi îmbrăcat în alb...*

Dar, dacă e suficient să cunoaştem substanţa secretă reprezentată prin dragon pentru a-i descoperi opusul, este indispensabil să ştim ce modalitate foloseau înţelepţii în scopul de a limita, de a tempera ardoarea excesivă a beligeranţilor. în lipsa unui mediator necesar - căruia nu i-am găsit niciodată o interpretare simbolică -, experimentatorul ignorant se va expune unor pericole grave. Spectator îngrijorat al

dramei pe care va fi dezlănţuit-o din imprudenţă, el nu va putea să dirijeze fazele, nici să regleze furia. Proiecţii de foc, uneori chiar explozia brutală a cuptorului, vor fi tristele consecinţe ale temerităţii lui. De aceea, conştienţi de responsabilitatea noastră, să-i rugăm stăruitor pe cei care nu deţin secretul să se abţină să meargă până acolo. Vor evita astfel soarta nefericită a unui ghinionist preot al diocezei din Avignon, relatată pe scurt în notiţa următoare:[5] „Abatele Chapaty credea că a găsit piatra filosofală, dar, din nefericire pentru el, creuzetul s-a rupt, iar metalul i-a sărit pe faţă, pe braţe şi pe haine; el a alergat astfel pe strada Infirmierelor, tăvălindu-se prin rigolele cu apă ca un posedat şi a pierit în mod mizerabil ars ca un damnat. 1706."

Când veţi percepe în vas un zgomot asemănător cu cel al apei care fierbe - vuiet surd al pământului căruia focul îi sfâşie măruntaiele fiţi gata să luptaţi şi păstraţi-vă sângele rece. Veţi remarca fum şi flăcări albăstrii, verzi şi violete, însoţind o serie de bubuituri precipitate...

Odată efervescenţa trecută şi calmul restabilit, veţi putea sâ vă bucuraţi de un spectacol magnific. Pe o mare de foc, se formează insuliţe solide, care plutesc animate de mişcări lente, luând o infinitate de culori vii; suprafaţa lor se umflă, plesneşte în centru, ceea ce le face sâ semene cu nişte vulcani minusculi. Dispar apoi pentru a lăsa loc unor drăgălaşe bile verzi, transparente, care se răsucesc rapid în jurul lor, se rostogolesc, se lovesc şi par sâ se urmărească în mijlocul flăcărilor multicolore, al reflexelor irizate ale băii incandescente.

Descriind pregătirea dificilă şi delicată a pietrei noastre, am omis sâ vorbim despre contribuţia eficace pe care trebuie să şi-o aducă

[5] **Culegere de texte despre Avignon, Biblioteca din Carpentras, ms. 917, fila 168.**

unele *influenţe exterioare.* Apropo de asta, ne-am putea mulţumi să-i citãm pe Nicolas Grosparmy, Adept din secolul al XV-lea, despre care am vorbit la începutul studiului, Cyliani, filosof din secolul al XlX-lea, fără a-l omite pe Cipriano Piccolpassi, maestru olar italian, care şi-au consacrat o parte a învăţăturii lor examinării acestor condiţii; dar lucrările lor nu sunt la îndemâna tuturor. Oricum ar fi, şi ca sâ satisfacem, în măsura posibilului, legitima curiozitate a cercetătorilor, vom spune că, fără concordanţa absolută dintre elementele superioare şi inferioare, materia noastră, lipsită de virtuţile astrale, nu poate fi de nicio utilitate. Corpul pe care lucrăm este, înainte de punerea lui în aplicare, mai mult terestru decât celest; arta trebuie să-i facă, ajutând natura, mai mult celest decât terestru. Cunoaşterea momentului propice, a timpului, locului, anotimpului etc. ne este, aşadar, indispensabila pentru a asigura succesul acestei producţii secrete. Să ştim sâ prevedem ora la care astrele vor avea, pe cerul stelelor fixe, poziţia cea mai favorabilă. Căci ele se vor reflecta în această *oglindă divină* care este piatra noastră şi îşi vor fixa aici amprenta. Iar *steaua terestră,* făclie ocultă a Naşterii noastre, va fi semnul probatoriu al fericitei uniuni dintre cer şi pământ sau, cum scrie Filalet, al „uniunii virtuţilor superioare în lucrurile inferioare". Veţi avea confirmarea descoperind, în sânul apei care arde sau al acelui *cer terestru,* după expresia tipică a lui Vinceslas Lavinius de Moravia, soarele hermetic, centric şi radiant, făcut să devină manifest, vizibil şi evident.

Captaţi o razâ de soare, condensaţi-o sub o formă substanţială, hrăniţi cu foc elementar acest foc spiritual corporificat şi veţi avea cea mai mare comoară a lumii.

Este util sâ ştiţi că lupta, scurtă dar năprasnică, dată de cavaler - fie că se numeşte Sfântul Gheorghe, Sfântul Mihail sau Sfântul Marcel în tradiţia creştină; Marte, Teseu, Iason, Hercule în legende - nu încetează decât prin moartea celor doi campioni (în hermeticâ, vulturul şi leul) şi prin împreunarea lor într-un corp nou a cărui signatură alchimică este *grifonul.* Să reamintim că, în toate legendele antice din Asia şi Europa, cel *însărcinat cu paza comorilor* este întotdeauna

un *dragon.* El veghează asupra merelor de aur ale Hesperidelor şi asupra lânii atârnate într-un copac din Colchida. De aceea, trebuie neapărat sâ reduci la tăcere acest monstru agresiv, dacă vrei să iei apoi bogăţiile pe care le apără. O legendă chineză povesteşte refe- rindu-se la savantul alchimist Hujumsin, pus în rândul zeilor după moarte, că acest om, când a ucis un dragon înfricoşător care făcea ravagii prin ţară, a atacat monstrul cu un par. Este exact ceea ce fac Iason în pădurea lui Aetes şi Cyliani în povestirea sa alegorică *Her- mes dezvăluit.* Adevărul, mereu asemănător cu el însuşi, se exprimă prin mijloace şi ficţiuni analoge.

Din combinaţia celor două materii iniţiale, una volatilă, alta fixă, rezultă un al treilea corp, combinat, care marchează primul stadiu al pietrei filosofilor. Aşa este, după cum am spus-o deja, grifonul, jumătate vultur, jumătate leu, simbol care corespunde celui al *coşului* lui Bachus şi al *peştelui* din iconografia creştină. Trebuie să remarcăm într-adevăr că grifonul are, în locul unei coame de leu sau al unui colier de pene, o creastă de *înotătoare de peşte.* Acest detaliu are importanţa lui. Căci, dacă este util să provoci înfruntarea şi să domini lupta, mai trebuie să descoperi modul de a capta partea pură, esenţială, a corpului nou produs, singura care ne este utilă, adică mercurul înţelepţilor. Poeţii ne povestesc cum că Vulcan, surprin- zându-i pe Marte şi Venus comiţând adulter, s-a grăbit să arunce peste ei o plasă sau un năvod, ca să nu poată scăpa de răzbunarea lui. La fel, maeştrii ne sfătuiesc sâ folosim şi noi un *năvod dezlegat* sau o *plasă fină* pentru a capta produsul pe măsură ce apare. Artistul pes- cuieşte, metaforic vorbind, *peştele* mistic şi lasă apa goală, inertă, fără suflet: în această operaţiune, se consideră, deci, că omul *ucide grifonul*. Este scena pe care o reproduce basorelieful nostru.

Dacă cercetăm ce semnificaţie secretă i se dă cuvântului grecesc youij', *grifon,* care are ca rădăcină yoimoc;, adică *a avea cioc coroiat,* vom da peste un cuvânt vecin, yoLij'oc;, a cărui asonanţâ se apropie mai mult de cuvântul francez. Or, yo'nj>oţ exprimă totodată o *enigmă* şi un *năvod.* Se vede astfel că animalul fabulos conţine,

în imaginea şi numele său, *enigma* hermetică cel mai greu de descifrat, cea *a mercurului filosof al,* a cărui substanţă, profund ascunsă corpului, se prinde precum peştele din apă, cu ajutorul unui *năvod* adecvat.

Basil Valentin, care este de obicei mai clar, nu s-a folosit de simbolul peştelui creştin[6], IX0TL, pe care a preferat să-i umanizeze sub numele cabalistic şi mitologic de *Hyperion.* Astfel că îl arată pe acest cavaler prezentând cele trei operaţiuni ale Marii Opere sub o formulă enigmatică ce comportă trei faze succinte, enunţate aşa:

„Sunt născut din Hermogene. Hyperion m-a ales. Fără Jamsuph, sunt constrâns sâ pier."

Am văzut cum şi din ce reacţie se naşte grifonul, care provine din Hermogene, sau prima substanţă mercurială. Hyperion, în greceşte 'TneQiarv, este *tatăl soarelui;* el este cel care degajă, în afara noului haos alb, format prin artă şi reprezentat prin grifon, sufletul pe care-l ţine închis, spiritul, focul sau lumina ascunsă, şi îl poartă deasupra masei sub aspectul unei ape clare şi limpezi: *Spiritul Domini ferebatur super aquas.* Căci materia pregătită, care conţine toate elementele necesare marii noastre lucrări, nu este decât un pământ fecundat unde domneşte încă oarecare confuzie; o substanţă care ţine în ea lumina împrăştiată, pe care arta trebuie s-o reunească şi s-o izoleze imitându-1 pe Creator. Acest pământ, trebuie să-i mortificăm şi să-i descompunem, ceea ce înseamnă să ucidem grifonul şi să pescuim peştele, *să separăm focul de pământ, subtilul de grosolan,* „uşor, cu mare abilitate şi prudenţă", după cum ne învaţă Hermes în a sa *Tablă de Smarald.*

Iată care este rolul chimic al lui Hyperion. Chiar numele lui, format din *'Tn,* contracţie a lui 'TneQ, *deasupra,* şi din ΤΙΦΙΟV, *sepulcru, mormânt,* care are ca rădăcină EQa, *pământ,* semnifică *cel care urcă din pământ,* deasupra sepulcrului materiei. Putem, dacă preferăm, să alegem etimologia prin care 'Ytieqîcuv, ar deriva din *'Tneo, deasupra,* şi din iov, *violetă.* Cele două sensuri au între ele o concordanţă hermetică perfectă[7]; dar nu dăm această variantă decât pentru a-i lumina pe

---

6 Fulcanelli I

[7] Violetul, combinaţie de albastru şi roşu, care, pentru religia creştină, înseamnă spiritualitatea asociată cu sângele jertfei, simbolizează în alchimie echilibrul dintre cer şi pământ, dintre suflet şi trup (n. tr.).

stagiarii din ordinul nostru, urmând prin asta cuvântul Evangheliei: „Luaţi seama, deci, cum ascultaţi, căci celui care are i se va mai da; iar celui care n-are i se va lua şi ceea ce i se pare că are[8].“

VI

Sculptat deasupra omului cu grifonul, veţi remarca un enorm cap schimonosit, împodobit cu o barbă ascuţită. Obrajii, urechile, fruntea sunt atât de trase, încât par nişte expansiuni în formă de flăcări. Această mască flamboaiantă, cu rictus nu prea simpatic, apare încoronată şi prevăzută cu nişte prelungiri în formă de coame, împodobite cu panglici care se sprijină pe torsada de pe fundul comişei (imaginea IX). Cu coamele şi coroana lui, simbolul solar capătă semnificaţia unui veritabil *Baphomet,* adică a imaginii sintetice în care Iniţiaţii Templului grupaseră toate elementele ştiinţei superioare şi ale tradiţiei. Figură complexă, într-adevăr, sub aparenţe de simplitate, figură grăitoare, plină de semnificaţii, în ciuda esteticii ei grosolane şi primitive. Dacă regăsim mai întâi în ea fuziunea mistică a *naturilor* Operei pe care le simbolizează coamele *semilunei* puse pe *capul solar,* nu suntem mai puţin surprinşi de expresia ciudată, reflex al unei înflăcărări devorante, pe care o degajă această faţă inumană, spectru al Judecăţii de Apoi. Nu la fel stau lucrurile cu barba, hieroglifă a fasciculului luminos de foc proiectat spre pământ, care nu dovedeşte ce ştia mai exact savantul despre destinul nostru...

E cumva locuinţa vreunui membru al sectelor Iluminaţilor sau Roza-Crucii descendente din vechii templieri? Teoria ciclică, în paralel cu doctrina lui Hermes, este aici atât de clar expusă, încât numai din ignoranţă sau din rea-credinţă nu l-ai putea suspecta pe Adeptul nostru că o cunoaşte. In ceea ce ne priveşte, noi ne-am convins; suntem siguri că nu ne înşelăm deloc făcând atâtea afirmaţii categorice: avem în faţa ochilor un baphomet, reînnoit din cel al templierilor. Această imagine, despre care nu avem decât informaţii vagi sau simple ipoteze, n-a fost niciodată un idol, aşa cum au crezut unii, ci doar o emblemă completă a tradiţiilor secrete ale Ordinului, folosită mai ales în exterior ca

[8] **Matei, XXV, 29, 39; Luca, VIH, 18 şi Marcu, IV, 25.**

paradigmă ezoterică, pecete a rangului de cavaler şi semn de recunoaştere. Era reprodusă pe bijuterii, ca şi pe frontonul reşedinţelor comandorilor şi pe timpanul capelelor lor. Se compunea dintr-un triunghi isoscel cu vârful orientat în jos, hieroglifa a *apei,* primul element creat, după Thales din Milet, care susţine că „Dumnezeu este acest Spirit care a format toate lucrurile din apă". Un al doilea triunghi asemănător, inversat în raport cu primul, dar mai mic, se înscria în centru şi părea să ocupe spaţiul rezervat nasului pe faţa umană. El simboliza *focul,* mai exact, *focul închis în apă* sau scânteia divină, sufletul încarnat, viaţa existentă în materie. Pe baza inversată a marelui triunghi de apă se afla un semn grafic asemănător cu litera H de la latini - sau cu f]Ta de la greci, cu multă indulgenţă, totuşi - şi a cărei bară din centru era tăiată de un cerc median. în steganografia hermetică, acest semn indică *Spiritul universal,* Spiritul creator, Dumnezeu. în interiorul triunghiului mare, puţin deasupra şi de fiecare parte a triunghiului de foc, se vedea, la stânga, *cercul lunii* cu semiluna înscrisă, şi la dreapta *cercul soarelui* cu centrul vizibil. Cerculeţele erau dispuse ca nişte ochi. în sfârşit, sudată la baza triunghiului mic din interior, crucea pusă pe glob realiza astfel dubla hieroglifă a *sulfului,* principiu activ, asociat cu *mercurul,* principiu pasiv şi solvant al tuturor metalelor. Adesea,

un segment mai mult sau mai puţin lung, situat la vârful triunghiului era brăzdat de linii cu tendinţă verticală în care profanul recunoştea, nu expresia razei luminoase, ci un fel de barbişon.

Astfel prezentat, *baphometul* avea o formă animală grosieră, imprecisă, greu de identificat. Aşa s-ar explica, fără îndoială, diversitatea descrierilor care i s-au făcut şi în care *baphometul* apare ca un cap de mort aureolat sau ca un bucraniu, uneori un cap de Hapi egiptean, de ţap ori, şi mai bine, faţa oripilantă a lui Satan în persoană! Simple impresii, foarte îndepărtate de realitate, dar imagini atât de puţin ortodoxe, încât au contribuit, vai, la răspândirea acuzaţiei de demonologie şi vrăjitorie adusă savanţilor cavaleri ai Templului, care a constituit una din bazele procesului lor, fiind unul din motivele condamnării lor.

Am văzut ce era *baphometul',* acum trebuie să încercăm să găsim sensul ascuns în spatele acestei denumiri.

In expresia hermetică pură, corespunzând muncii pentru realizarea Operei, baphomet vine din rădăcinile greceşti Bacpeut;, *vopsitor,* şi |xr|ţ, folosit pentru [iT]v, *luna*\ doar dacă nu vrem să recurgem la |at]Tr|Q, la genitiv |_ir)TQO<;, *mamă sau matrice,* ceea ce trimite la acelaşi sens lunar, fiindcă luna este, într-adevăr, mama sau matricea mercurială care primeşte *tinctura* sau sămânţa sulfului, reprezentând masculul, *vopsitorul* - Boccptuţ - în generaţia metalică. Bacpr] are sensul de *imersiune* şi de *tinctură.* Şi putem spune, fără a divulga prea mult, că sulful, tată şi vopsitor al pietrei, fecundează luna mercurială prin *imersiune,* ceea ce ne duce cu gândul la *botezul simbolic al lui Mete* exprimat şi el tot prin cuvântul *baphomet*[9]. Acesta apare, deci, ca hieroglifă completa a ştiinţei, figurată în alt loc prin zeul Pan, imagine mitică a naturii în plină activitate.

Cuvântul latinesc *Bapheus,* vopsitor, şi verbul *meto,* a culege, a strânge, a recolta, semnifică şi această virtute specială pe care o posedă

---

[9] ***Baphometul*** **avea uneori, după cum am spus, caracteristicile şi aspectul exterior al bu- craniilor. El se identifica astfel cu natura apoasă simbolizată prin Neptun, cea mai mare divinitate marină din Olimp. nocreiborv este, într-adevăr, ascuns sub imaginea boului, a taurului sau a vacii, care sunt simboluri lunare. Numele grecesc al lui Neptun - Poseidon derivă din Bouţ, la genitiv Booc,** ***bou, taur,*** **şi din** el&oş**, £t6o)Aov,** ***imagine, spectru*** **sau** ***simulacru.***

mercurul sau luna înţelepţilor de a capta, pe măsura emisiei lui, şi asta în timpul *imersiunii* sau a *băii regelui,* tinctura pe care o abandonează şi pe care mama o va păstra în sânul ei atâta timp cât e nevoie. Acesta este *Graalul,* care conţine *vinul* euharistie, licoare de foc spiritual, licoare vegetativă, vie şi însufleţitoare introdusă în lucrurile materiale.

Cât despre originea Ordinului, despre filiaţia sa, despre cunoştinţele şi credinţele templierilor, cel mai bine este să citǎm textual un fragment din studiul pe care Pieire Dujols, eruditul şi savantul filosof, îl consacră fraţilor cavaleri în a sa *Bibliografie generală a Ştiinţelor oculte*[10].

„Fraţii Templului, spune autorul - şi n-am putea să-i contrazicem - au fost într-adevăr adepţi ai maniheismului. în rest, teza baronului von Hammer este conformă acestei opinii. Pentru el, sectanţii din Mardeck, ismailiţii, albigenzii, templierii, francmasonii, iluminaţii etc. sunt tributari aceleiaşi tradiţii secrete emanată din *Casa înţelepciunii* (Dar-el-hickmet), fondată la Cairo cam prin secolul al Xl-lea, de către Hakem. Academicianul german Nicolai ajunge la o concluzie identică şi adaugă faptul că faimosul *baphomet,* pe care îl crede venit din grecescul Bacpo|ar|T6g, era un simbol pitagoreic. Nu zăbovim asupra opiniilor divergente ale lui Anton, Herder, Munter etc., dar ne oprim o clipă la etimologia cuvântului *baphomet.* Ideea lui Nicolai este acceptabilă dacă admitem, împreună cu Hammer, această variantă simplă: Bacpr| Mr'jTEOs, care ar putea fi tradus prin *botezul lui Mete.* S-a constatat, cu dreptate, că exista un ritual cu acest nume la ofiţi. Intr-adevăr, *Mete* era o divinitate androgină care figura în *Nature naturante.* Produs spune textual *că. Metis,* care mai era numit şi *'EQixâQnaioc;,* sau *Natura germinans,* era zeul hermafrodit al adoratorilor Şarpelui. Se ştie de asemenea că elenii desemnau prin cuvântul *Metis* Prudenţa venerată ca

soţie a lui Jupiter. Pe scurt, această discuţie filologică dovedeşte în mod incontestabil că *baphometul era expresia păgână a lui Pan.* Or, ca şi templierii, ofiţii aveau două botezuri: unul al apei sau exoteric, celălalt ezoteric, al spiritului sau al focului. Cel din urmă se numea *botezul lui Mete.* Sfântul Iustin şi Sfântul Irineu îl numeau *iluminare.* Este *botezul Luminii* de la francmasoni. Această *purificare* — cuvântul

[10] **Cf. *Dictionnaire des Controverses historiques,* de S.-F. Jehan, Paris, 1866.**

este aici, într-adevăr, un loc comun - se găseşte indicată pe unul dintre idolii gnostici descoperiţi de Hammer şi al cărui desen ni I-a lăsat. El ţine în poală - remarcaţi bine gestul, vorbeşte de la sine - un lighean plin cu foc. Acest fapt, care trebuie să-i fi frapat pe savantul teuton şi, împreună cu el, pe toţi simboliştii, se pare că nu le-a spus nimic. Totuşi, în alegoria amintită îşi are originea faimosul mit al *Gradului*. Pe bună dreptate, eruditul baron vorbeşte mult despre acest vas misterios, căruia încă i se mai caută semnificaţia exactă. Nimeni nu ignoră faptul că, în vechea legendă germanică, Titurel ridică un templu pentru Sfân- tul-Graal, în Montsalvat, şi pune să fie păzit de doisprezece cavaleri templieri. Hammer vede aici simbolul înţelepciunii gnostice, concluzie destul de vagă după ce a ars atâta timp. Să ne fie iertat dacă îndrăznim să sugerăm un alt punct de vedere. *Graalul* este - cine mai pune azi la îndoială acest lucru? - misterul cel mai mare al cavaleriei mistice şi al masoneriei în care ea a degenerat; este vălul *Focului creator, Deus ab- sconditus* în cuvântul INRI, gravat deasupra capului lui Iisus pe cruce. Când Titurel îşi ridică, aşadar, templul său mistic, o face pentru a aprinde focul sacru al Vestalelor, al mazdeenilor şi chiar al evreilor, căci aceştia întreţineau un foc perpetuu în templul din Ierusalim. Cei doisprezece custozi amintesc de cele douăsprezece semne ale Zodiacului pe care le parcurge anual soarele, etalon al focului viu. Vasul idolului baronului von Hammer este identic cu vasul pirogen al perşilor care este reprezentat plin de flăcări. Egiptenii posedau şi ei acest atribut: Serapis este adesea figurat având pe cap acelaşi obiect numit *Gardal* pe malurile Nilului. în acest *Gardal,* preoţii păstrau *focul material,* aşa cum preo- tesele păstrau *focul celest* al lui Ptah. Pentru iniţiaţii zeiţei Isis, *Gardalul* era hieroglifa *focului divin.* Or, zeul Foc, zeul Iubire se încarnează

etern în fiecare fiinţă, fiindcă totul în univers are scânteia lui vitală. El este *Mielul jertfit de la începutul lumii,* pe care Biserica Catolică îl oferă credincioşilor, sub forma euharistiei din sfântul potir, ca Sacramentul de Iubire. Potirul - ruşine să-i fie celui care gândeşte râu despre el! - ca şi *Graalul* şi craterele sacre ale tuturor religiilor, reprezintă organul feminin al reproducerii şi corespunde vasului cosmogonic al lui Platon, cupei lui Hermes şi a lui Solomon, urnei Misterelor antice. *Gardalul* egiptenilor este, aşadar, cheia *Graalului.* In concluzie, e acelaşi cuvânt, într-adevăr, din deformare în deformare, *Gardal* a devenit *Gradai,* apoi, cu un soi de aspirare, *Graal.* Sângele care fierbe în sfântul potir este fermentaţia înflăcărată a vieţii sau a mixtiunii generatoare. N-am putea decât să deplângem orbirea celor care s-ar încăpăţâna să nu vadă în acest simbol, despuiat de văluri până la nuditate, decât o profanare a divinului. Pâinea şi Vinul Sacrificiului mistic reprezintă spiritul sau focul din materie care, prin uniunea lor, produc viaţa. Iată de ce manualele iniţiaţilor creştini, numite Evanghelii, îi pun în gură lui Hristos mesajul alegoric: *Eu sunt Viaţa, eu sunt Pâinea vie şi am venit să arunc un foc pe pământ,* şi îl învăluie în semnul exoteric al alimentului prin excelenţă."

VII

înainte de a părăsi încântătorul conac al Salamandrei, sâ mai semnalăm câteva motive plasate la primul etaj, care, fără a prezenta atâta interes ca precedentele, nu sunt lipsite de valoare simbolică.

La dreapta stâlpului pe care se află imaginea tăietorului de lemne, vedem două ferestre lipite: una astupată, cealaltă cu geamuri. în centrul unor arcuri în acoladă, distingem pe cea dintâi o *floare de crin* heraldică[11], emblemă a suveranităţii ştiinţei, care a devenit după aceea

---

[11] Există o diferenţă clară de expresie între această emblemă heraldică, al cărei desen e, de fapt, o *floare de iris,* şi floarea de crin care este considerata un atribut al Fecioarei Maria.

[11] Acest magnific obiect de arta este opera sculptorului Juan de Arte, care a executat-o în 1590.

[11] în greceşte ©UQCTCX;, căruia Adepţii îi preferă, ca fiind mult mai aproape

de adevărul ştiinţific şi de realitatea experimentală, sinonimul său OuţxToAoYXOţ. în care se poate percepe un raport foarte sugestiv între nuiaua lui Aaron şi suliţa lui Ares.

atributul regalităţii. Semnul Adeptului şi al sublimei cunoaşteri, care figura pe armoariile regale în timpul instituirii blazonului, nu şi-a pierdut deloc sensul elevat pe care-l avea şi serveşte de atunci pentru a desemna superioritatea, preponderenţa, valoarea şi demnitatea dobândite. Din acest motiv, capitala regatului a avut permisiunea de a adăuga la corabia de argint, figurată pe câmpul roşu al blazonului său, trei flori de crin puse în partea de sus, pe fond azuriu. Găsim, de altfel, semnificaţia acestui simbol explicată foarte clar în *Analele* lui Guillaume de Nangis: „Regii Franţei au luat obiceiul să poarte pe armele lor floarea de crin pictată din trei petale, însemnând, după cum spun la toată lumea: Credinţa, Ştiinţa şi Cavaleria, care, prin milostenia şi graţia lui Dumnezeu, sunt mai din belşug în regatul nostru decât în altele. Cele două petale ale florii de crin îndoite în formă de ochi semnifică înţelepciunea şi cavaleria care păstrează credinţa."

Pe a doua fereastră, un cap ca de păpuşă, rotund precum luna, deasupra căruia se află un falus, nu stârneşte niciun fel de curiozitate. Descoperim aici indiciul cât se poate de expresiv al celor două principii din a căror conjuncţie se zămisleşte materia filosofală. Această hieroglifă a agentului şi a pacientului, a sulfului şi a mercurului, a soarelui şi a lunii, părinţi filosofici ai pietrei, este destul de grăitoare pentru a nu mai fi nevoie de explicaţii.

Intre aceste ferestre, coloneta mediană poartă, în chip de capitel, o urnă asemănătoare celei pe care am descris-o atunci când am studiat motivele uşii de intrare. Aşa că nu avem de ce să reluăm interpretarea deja făcută. Pe coloneta opusă, mergând spre dreapta, o figură de îngeraş, cu fruntea împodobită cu panglici, este imortalizată, cu mâinile împreunate, într-o poziţie de rugăciune. Mai departe, două ferestre, lipite asemenea celor dinainte, afişează deasupra linto- ului imaginea a două scuturi care au câmpul ornat cu trei flori, emblema fiecărei lucrări despre care am vorbit frecvent în cursul acestei analize. Figurile care ţin loc de capiteluri pe cele trei coloane ale ferestrelor sunt, de la stânga la dreapta: 1. un cap de om, care credem că este alchimistul însuşi, a cărui privire e îndreptată spre personajul care călăreşte grifonul; 2. un îngeraş care strânge la piept un scut scartelat, pe care, din cauza depărtării şi a lipsei lui de relief, nu-l putem detalia; 3. în fine, un al

doilea înger care prezintă o *carte deschisă,* hieroglifă a materiei Operei, pregătită şi susceptibilă de a-şi manifesta spiritul pe care îl conţine. înţelepţii şi-au numit materia *Liber,* carte, pentru că textura ei cristalină este formată din foiţe suprapuse ca paginile unei cărţi.

în sfârşit, sculptat pe stâlpul din margine, un soi de Hercule, complet gol, susţine cu greu masa enormă a unui baphomet solar înflăcărat. Dintre toate personajele sculptate pe faţadă, acesta este cel mai grosolan, execuţia lui fiind cea mai nefericita. Deşi datează din aceeaşi epocă, acest monstruleţ bondoc, diform, cu pântecele umflat, cu organele genitale disproporţionate, probabil că a fost şlefuit de vreun artist nepriceput, de mâna a doua. Cu excepţia feţei, care are o fizionomie neutră, totul pare cioplit neglijent în această cariatidă dizgraţioasă. Ea calcă în picioare o masă curbată, garnisită cu numeroşi dinţi, precum gura unei cetacee. S-ar putea ca voinicul nostru să-i reprezinte pe Iona, micuţul profet salvat în mod miraculos din burta unei balene. Pentru noi, Iona este imaginea sacră a *Leului verde* al înţelepţilor, care a rămas *trei zile filosofice* închis în sub- stanţa-mamă, înainte de a se înălţa prin sublimare şi de a apărea deasupra apelor.

MITUL ALCHIMIC AL LUI ADAM ŞI AL EVEI

Dogma căderii primului om, spune Dupiney de Vorepierre, nu aparţine doar creştinismului; ea aparţine, de asemenea, mozaismului şi religiei primitive, care a fost cea a Patriarhilor. Este motivul pentru care această credinţă se regăseşte, chiar dacă alterată şi deformată, la toate popoarele de pe pământ. Povestea autentică a acestei decăderi a omului prin păcatul său este păstrată în prima carte a lui Moise *(Geneza,* cap. II şi III).„Această dogmă fundamentală a creştinismului", scrie abatele Foucher, „nu era deloc ignorată în timpurile străvechi. Popoarele mai apropiate decât noi de originea lumii ştiau, printr-o tradiţie uniformă şi constantă, că primul om greşise şi că fapta atrăsese blestemul lui Dumnezeu asupra întregii sale posterităţi." „Căderea omului degenerat", spune însuşi Voltaire, „este fundamentul teologiei tuturor naţiunilor străvechi."

Potrivit pitagoricianului Philolaos (secolul al V-lea î. Hr.), filosofii antici spuneau câ sufletul era închis în corp ca într-un mormânt, ca pedeapsă a vreunui păcat. Astfel, Platon arată că aşa era doctrina orfică

pe care el însuşi o profesa. Dar, cum se recunoştea în egală măsură că omul ieşise din mâinile lui Dumnezeu şi că trăise într-o stare de puritate şi de inocenţă (Dicearco, Platon), trebuia să se

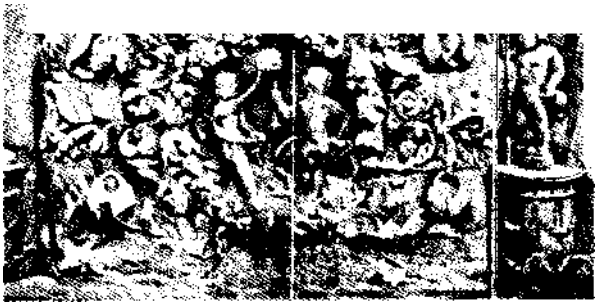
admită că greşeala pentru care îndura pedeapsa era posterioară creaţiei lui. *Vârsta de aur* din mitologiile greacă şi romană este în mod evident o amintire a primului stadiu al omului ieşit din mâinile lui Dumnezeu.

Monumentele şi tradiţiile hinduşilor confirma povestea lui Adam şi a căderii sale. Această tradiţie există şi la budiştii din Tibet; ea era răspândită de druizi, ca şi de chinezi şi de vechii perşi. Conform cărţilor lui Zoroastru, primul om şi prima femeie au fost creaţi puri şi supuşi lui Ormuzd, autorul lor. Ahriman i-a văzut şi a fost gelos pe fericirea lor; luând forma unei *năpârci,* el s-a dus la ei, i-a ispitit cu fructe şi i-a convins că el însuşi era creatorul universului întreg. Ei I-au crezut şi, de atunci, natura lor a fost coruptă, stare care le-a alterat posteritatea. *Mama cărnii noastre* sau *femeia cu şarpele* este celebră în tradiţiile mexicane, care o reprezintă decăzută din starea ei primitivă de fericire şi inocenţă. La Yucatan, în Peru, în insulele Canare etc., tradiţia fiinţei decăzute exista deja în rândul populaţiilor indigene, atunci când europenii au descoperit respectivele ţâri. Expiaţiile folosite de diverse popoare ca ritualuri pentru purificarea copilului la intrarea în viaţâ sunt o mărturie de netăgăduit a existenţei acestei credinţe generale. „De obicei", spune savantul cardinal Gousset, „ceremonia avea loc în ziua în care i se dădea un nume copilului. Această zi era a noua de la naştere pentru băieţi şi a opta pentru fete; se numea *lustricus* de la apa lustrală, care era folosită pentru purificarea nou-născutului. Egiptenii, grecii şi perşii aveau un obicei asemănător. La Yucatan, în America, copilul era adus în templu, iar preotul îi turna pe cap apa destinată acestei practici şi îi dădea un nume. în insulele Canare, femeile erau cele care îndeplineau funcţia, în locul preoţilor. Aceleaşi expiaţii erau prescrise de lege la mexicani. în unele provincii, se mai aprindea şi un foc şi se făcea gestul de a trece copilul prin flăcări, pentru a-l *purifica în acelaşi timp şi prin apă, şi prin foc.* Tibetanii, în Asia, au obiceiuri asemănătoare, în India, când copilul primeşte un nume, după ce îi este scris pe frunte şi e *scufundat de trei ori în apă,* brahmanul sau preotul strigă cu voce tare: „Zeule unic, invizibil şi perfect, îţi dăruim acest copil ieşit dintr-un trib sănătos, uns cu ulei sfinţit şi purificat cu apâ."

Aşa cum a remarcat Bergier, tradiţia datează probabil din leagănul

omenirii; căci, dacă ar fi apărut la un singur popor, ea n-ar fi putut să se răspândească de la un capăt la altul al lumii. Pe de altă parte, această credinţă universală a căderii primului om era însoţită de aşteptarea unui mediator, a unui personaj extraordinar care trebuia să aducă mântuirea oamenilor şi să-i împace cu Dumnezeu. Acest eliberator era aşteptat nu doar de patriarhi şi de evrei, care ştiau că el va apărea în mijlocul lor, dar şi de egipteni, chinezi, japonezi, hinduşi, siamezi, arabi, perşi şi de diverse popoare ale Americii. La greci şi romani, această speranţă era împărtăşită doar de câţiva oameni, după cum mărturisesc Platon şi Virgiliu. Pe de altă parte, aşa cum observa Voltaire: „In timpuri imemoriale, se spunea la indieni şi la chinezi c*ă înţeleptul* va veni din Occident. Europa, dimpotrivă, spunea că el va veni din Orient."

Cu obişnuita lor abilitate, filosofii au ascuns sub tradiţia biblică a căderii primului om un adevâr secret de ordin alchimic. Fără îndoială, aşa ceva valorează mult pentru noi şi ne permite să explicăm re-prezentările lui Adam şi ale Evei pe care le găsim pe câteva locuinţe vechi din perioada Renaşterii. Una dintre ele, având în mod clar această intenţie, va servi de model studiului nostru. Respectiva locuinţă filosofală, situată la Mans, ne arată la primul etaj un basorelief reprezentându-l pe Adam cu braţul ridicat pentru a culege fructul din *arbor scientiae,* în timp ce Eva trage creanga spre el, aju- tându-se de o funie. Amândoi ţin în mână nişte filactere, menite să exprime că aceste personaje au o semnificaţie ocultă, diferită de cea din *Geneză.* Acest motiv, deteriorat de intemperii - care n-au cruţat decât blocurile mari de piatră - este circumscris de o coroană de frunze, flori şi fructe, hieroglife ale naturii fecunde, ale abundenţei şi producţiei. La dreapta şi în partea de sus, se distinge, în hăţişul de împletituri din frunze, imaginea unui soare, în timp ce la stânga apare cea a lunii. Cele două astre hermetice vin să accentueze şi să



X. LE MANS - CASA LUI ADAM ŞI A EVEI **Basorelief din secolul al XVl-lea**

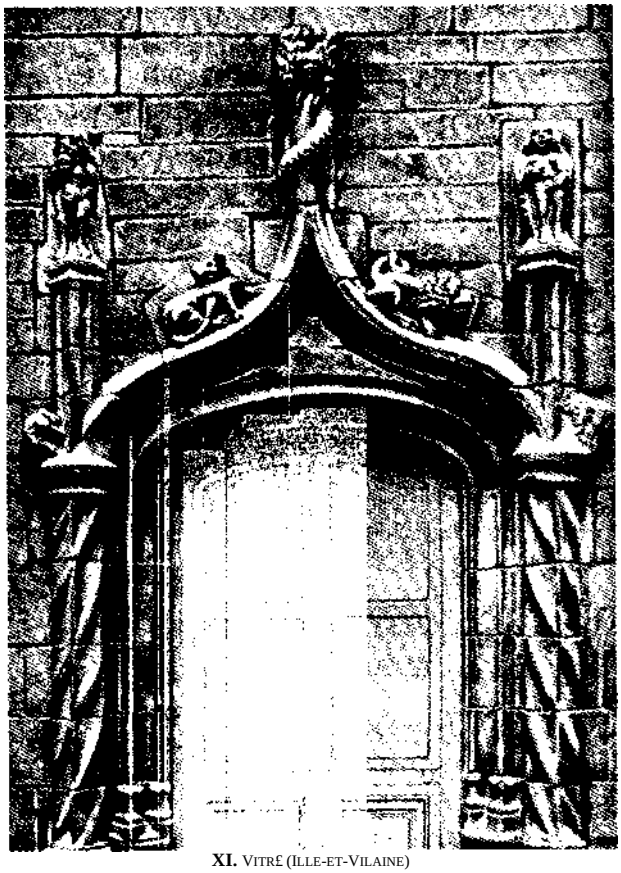
precizeze şi mai mult calitatea ştiinţifică şi expresia profană a subiectului împrumutat din Sfintele Scripturi (imaginea X).

Să notăm, în treacăt, că scenele laice având drept subiect „ispita" sunt conforme cu cele ale iconografiei religioase. Adam şi Eva sunt tot despărţiţi de trunchiul copacului paradiziac. în majoritatea cazurilor, şarpele încolăcit în jurul trunchiului, este reprezentat cu cap de om; aşa apare pe un basorelief gotic al vechii *Fântâni Saint-Maclou,* în biserica purtând acelaşi nume din Rouen şi într-o altă scenă de mari dimensiuni care decorează un perete al casei numite a lui Adam şi a Evei la Montferrand (Puy-de-Dome), care se pare că datează de la sfârşitul secolului al XlV-lea sau de la începutul celui de-al XV-lea. Pe stranele din Saint-Bertrand-de-Cominges (Haute-Garonne), reptila îşi arată un bust cu sâni, dotat cu braţe şi cu un cap de femeie. Tot un cap feminin are şi şarpele din Vître, sculptat pe arcul în acoladă al unei frumoase uşi din secolul al XV-lea, din strada Notre-Dame. (imaginea XI). Dimpotrivă, grupul din argint masiv al tabemaculului

catedralei din Valladolid (Spania) rămâne în nota realistă: şarpele este reprezentat aici sub aspectul său natural şi ţine, în gura larg deschisă, un măr între dinţi[1].

Adamus, numele latinesc al lui Adam, înseamnă ***făcut din pământ roşu;*** este prima ***fiinţă a naturii,*** singura creatură umană care a fost dotată cu cele două naturi ale androginului. Putem să-i considerăm, din punct de vedere hennetic, drept materia de bază împreunată cu spiritul în unitatea însăşi a substanţei create, nemuritoare şi eternă. Dar, din momentul în care Dumnezeu, potrivit tradiţiei mozaice, a făcut femeia, individualizând, în corpuri distincte şi separate, aceste naturi asociate primitiv într-un corp unic, ***primul Adam*** a trebuit sâ dispară, a căpătat caracter specific, pierzându-şi constituţia originală, şi a devenit ***al doilea Adam,*** imperfect şi muritor. Adam cel de la origini, pe care nu l-am găsit niciodată reprezentat nicăieri, este numit de greci ’A&a^ioţ sau ’A5a|ad<;, cuvânt care desemnează, pe plan terestru, ***oţelul cel mai dur,*** folosit pentru ’A6â|oaaxo<;, adică ***neîmblânzit*** şi ***încă virgin*** (rădăcină şi privativ ***ba\iăw, a îmblânzi),*** ceea ce caracterizează natura profundă a primului om celest şi a primului corp terestru ca fiind ***solitare şi nesupuse jugului himenului.*** Ce este, aşadar, acest oţel numit ***obă^iac;,*** despre care filosofii vorbesc atât? Platon, în al său dialog ***Timaios,*** ne dă explicaţia următoare.

„Dintre toate apele pe care le-am numit fuzibile“, spune el, „cea care are particulele cele mai strânse şi cele mai egale, care este cea mai densă, acea specie unică a cărei culoare este un galben strălucitor, cel mai preţios dintre bunuri, aurul, s-a format răzbătând prin piatră. ***Nodul de aur,*** devenit ***foarte dur şi negru*** din cauza densităţii lui, este numit ***adamas,*** oţel. Un alt corp - înrudit cu aurul prin micimea particulelor, dar care are mai multe tipuri de particule a căror densitate este inferioară celei a aurului - ce conţine un slab aliaj de pământ foarte fin, ceea ce îl face mai dur decât aurul, şi care este în acelaşi timp mai



XI. VITRÉ (ILLE-ET-VILAINE)
Uşa unei case din strada Notre-Dame (secolul al XV-lea)

uşor, datorită porilor care îi brăzdează masa, este una din acele ape strălucitoare şi condensate numite *bronz.* Când porţiunea de pământ pe care-o conţine se separă prin acţiunea timpului, ea devine vizibilă prin ea însăşi şi i se dă numele de ruginâ."

Acest pasaj al marelui iniţiat face distincţia între cele două personalităţi succesive ale lui Adam cel simbolic, care sunt descrise în expresia lor minerală proprie oţelului şi bronzului. Or, acest corp vecin al substanţei numită *adamas* - nod sau sulf al aurului - este al doilea Adam, considerat în regnul organic tatăl veritabil al tuturor oamenilor,

iar în regnul mineral ca agent şi procreator de indivizi metalici sau geologici din care e constituit.

Astfel, aflăm că sulful şi mercurul, principii generatoare ale metalelor, n-au fost la origine decât una şi aceeaşi materie, căci doar mai târziu ele au căpătat individualitate proprie şi au conservat-o în compuşii ieşiţi din uniunea lor. Şi, deşi aceasta este menţinută printr-o coeziune puternică, arta poate, totuşi, s-o rupă şi să izoleze sulful şi mercurul sub forma care le este specifică. Sulful, principiu activ, este desemnat simbolic prin al doilea Adam, iar mercurul, element pasiv, prin soţia lui, Eva. Acest din urmă element sau mercur, recunoscut drept cel mai important, este şi cel mai greu de obţinut în practica Operei. Utilitatea lui este atât de mare, încât ştiinţa îi datorează numele, fiindcă filosofia *hermetică* este fondată pe cunoaşterea perfectă *a Mercurului,* în greceşte ’EQ^fjţ. Este ceea ce exprimă basorelieful care însoţeşte şi limitează panoul cu Adam şi Eva al casei din Mans. II remarcăm aici pe Bachus copil, înarmat cu tirsul[1], cu mâna stângă astupând gura unei oale şi stând în picioare pe capacul unui vas mare împodobit cu ghirlande. Or, Bachus, divinitate emblematica a *mercurului înţelepţilor* încarnează o semnificaţie secretă asemănătoare celei a Evei, *mama a celor vii.* în Grecia, orice bacantă era numită Eua, *Eva,* cuvânt care avea ca rădăcină Euioţ, *Evius,* porecla lui Bachus. Cât despre vasele destinate să conţină *vinul Filosofilor* sau mercurul, ele sunt destul de grăitoare, aşa încât ne putem lipsi de a le mai reliefa sensul ezoteric.

Dar această explicaţie, oricât de logică şi conformă cu doctrina, este insuficientă în a furniza motivul anumitor particularităţi experimentale şi al câtorva puncte obscure ale practicii. Este indiscutabil că artistul n-ar putea pretinde achiziţionarea materiei originale, adică a primului Adam „format din pământ roşu“ şi că însuşi *subiectul înţelepţilor,* calificat drept *materie primă* a artei, este foarte îndepărtat de simplitatea inerentă materiei celui de-al doilea Adam. Acest subiect este, totuşi, mai *exact mama* Operei, aşa cum Eva este mama bărbaţilor. Ea este cea care împarte corpurilor pe care le naşte, sau mai exact pe care le *reîncruzeşte,* vitalitatea, vegetabilitatea, posibilitatea mutaţiei. Vom merge mai departe şi vom spune, pentru cei care au deja oarece spoială de ştiinţă, că mama comună a metalelor alchimice nu intră deloc *în substanţă* în Marea Operă, deşi este imposibil să se producă sau să se întreprindă ceva fără ea. într-adevăr, prin intermediul ei, *metalele vulgare,* veritabili şi unici agenţi ai pietrei, se schimbă în *metale filosofice.* Prin *ea, ele* sunt dizolvate şi purificate. în ea îşi regăsesc şi îşi reiau ele activitatea pierdută şi, din moarte cum erau, redevin vii. Ea este pământul care le hrăneşte, le face să crească, să dea roade şi le permite să se înmulţească. în sfârşit, întorcându-se în sânul matern care le formase cândva şi le scosese la lumină renasc şi îşi recapătă facultăţile primitive de care industria umană le privase. Eva şi Bachus sunt simbolurile acestei substanţe filosofale şi naturale - totuşi, nu prima în sensul *unităţii* sau al *universalităţii* - în mod comun desemnată cu numele lui Hermes sau al lui Mercur. Or, se ştie că mesagerul înaripat al zeilor servea drept intermediar între puterile Olimpului şi juca în mitologie un rol similar cu al mercurului în laboratorul hermetic. înţelegem mai bine acum natura specială a acţiunii lui şi de ce nu rămâne el cu corpurile pe care le-a diluat, purificat şi animat. Şi, de asemenea, ne dăm seama în ce sens trebuie să-i înţelegem pe Basil Valentin atunci când susţine că metalele sunt creaturi *de două ori născute din mercur,* copii ai unei singure mame, produşi şi regeneraţi de ea. Şi, pe de altă parte, pricepem unde se află acest obstacol pe care filosofii I-au aruncat în drum atunci când

afirmă de comun acord *că mercurul este materia unică a Operei,* deşi reacţiile necesare sunt doar provocate de el, ceea ce ei au spus fie prin metaforă, fie analizându-1 dintr-un punct de vedere particular.

Nu este inutil nici să aflăm că, dacă avem nevoie de cista lui Cybele, a lui Ceres sau a lui Bachus, e doar fiindcă acest coş are în el corpul misterios care este embrionul pietrei noastre; dacă ne trebuie un recipient, e doar pentru a pune corpul în el şi nimeni nu ignoră faptul că, fără un pământ adecvat, orice sămânţă ar deveni inutila. Astfel că nu ne putem lipsi de *vas,* deşi conţinutul e infinit mai preţios decât conţinătorul, acestuia din urmă fiindu-i sortit, mai devreme sau mai târziu, să se despartă de cel dintâi. Apa în sine n-are nicio formâ, deşi este susceptibilă de a le îmbrăca pe toate şi de a o lua pe cea a recipientului care o conţine. Iată raţiunea vasului nostru şi a necesităţii sale şi iată de ce filosofii I-au recomandat într-atât ca vehicul indispensabil, excipientul inevitabil al corpurilor noastre. Acest adevăr îşi găseşte justificarea în imaginea lui Bachus copil cocoţat pe capacul vasului hermetic.

Din cele de mai sus, trebuie să reţinem mai ales că metalele, lichefiate şi disociate de către mercur, îşi regăsesc puterea vegetativă pe care o posedau în momentul apariţiei lor pe plan fizic. Dizolvantul face oarecum pentru ele oficiul unei veritabile fântâni a Tinereţii. El separă impurităţile eterogene cărate de zăcămintele metalifere, le scapă de beteşugurile cu care s-au pricopsit de-a lungul secolelor, le reanimează, dându-le o vigoare nouă şi le reîntinereşte. în acest fel metalele de rând se trezesc *reîncruzite,* adică readuse într-o stare apropiată de starea lor originală şi, din acel moment, calificate drept *metale vii sau filosofice.* Or, întrucât îşi reiau, la contactul cu „mama“ lor, caracteristicile primitive, putem afirma că ele s-au apropiat de ea şi că au luat o natură asemănătoare cu a ei. Dar, pe de altă parte, este evident că ele n-ar putea, ca urmare a acestei potriviri de caracter, să zămislească noi corpuri împreună cu ea, întrucât are doar o putere re-novatoare, şi nu una generatoare. De unde trebuie să tragem concluzia că mercurul de care vorbim, şi care e simbolizat de Eva Edenului mozaic, nu este acela pe care înţelepţii I-au desemnat ca fiind matricea, receptacolul, *vasul* convenabil metalului reîncruzit, numit sulf, soare al filosofilor, sămânţă metalică şi tată al pietrei.

Să nu ne lăsăm păcăliţi; aici este nodul gordian al Operei, cel pe care debutanţii trebuie să se chinuie să-i dezlege, dacă nu vor să renunţe brusc la începutul practicii. Există, deci, o altă mamă, fiică a celei dintâi, căreia maeştrii, într-un scop uşor de ghicit, i-au impus tot denumirea de *mercur*. Iar diferenţa dintre aceste două tipuri de mercur, unul agent al reînnoirii, celălalt al procreării, constituie cercetarea cea mai ingrată pe care ştiinţa i-a rezervat-o neofitului. Cu intenţia de a-l ajuta să treacă de această barieră am insistat asupra mitului lui Adam şi al Evei şi vom încerca să lămurim aceste puncte obscure, lăsate cu bună ştiinţă în întuneric chiar de cei mai buni autori. Majoritatea s-au mulţumit să descrie alegoric uniunea dintre sulf şi mercur, generatori ai pietrei, pe care îi numesc *soare şi luna, tată şi mamă filosofici, fix şi volatil, agent şi pacient, mascul şi femelă, vultur şi leu, Apollo şi Diana* (din care unii au făcut Apollonius din Tyana), *Gabritius şi Beya, Urim şi Thumim,* cele două coloane ale templului: *Jakin şi Bohas, moşneagul şi tânăra fecioară* şi, în sfârşit, şi într-o manieră mai exactă, *fratele şi sora.*

Căci ei sunt realmente frate şi soră, provenind amândoi din aceeaşi mamă, şi tributari, prin dificultatea temperamentelor lor, mai degrabă diferenţei de vârstă şi de evoluţie decât deosebirii dintre afinităţile lor.

Autorul anonim al tratatului *Războiul de demult al cavalerilor*[12], într-un discurs pe care îl pune în gura metalului redus în sulf sub acţiunea *primului mercur,* arată că acest sulf are nevoie de un *al doilea mercur,* cu care trebuie să fie unit ca să-şi înmulţească specia. „Printre artiştii care au lucrat cu mine“, spune el, „unii şi-au împins lucrările atât de departe, încât au reuşit să separe de mine propriul meu spirit, care conţine tinctura mea; astfel încât, amestecându-1 cu

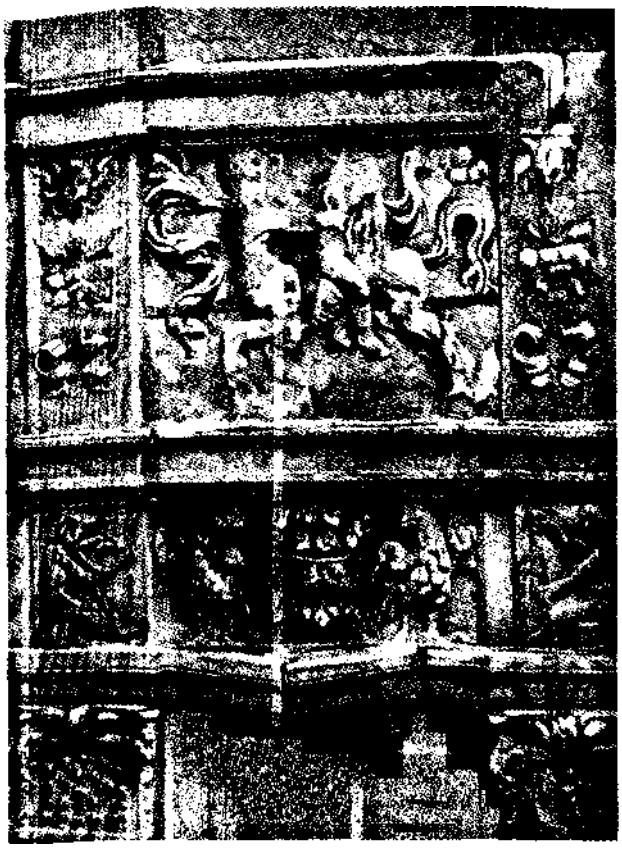
[12] **Retipărit în *Triomphe hermetique* de Limojin de Saint-Didier, Henry Wetstein, Amsterdam, 1699, şi Jacques Desbordes, 1710, p. 18.**

alte metale şi minerale, au ajuns să transmită puţin din virtuţile şi din forţele mele metalelor care au oarece afinitate şi prietenie cu mine. Totuşi, artiştii care au reuşit pe această cale şi care au descoperit în mod sigur o parte a artei sunt, efectiv, în număr foarte mic. Dar, cum nu ştiu originea tincturilor mele, le este imposibil sâ meargă mai departe cu lucrarea lor şi nu şi-au dat seama în cele din urmă că procedeul lor e de mare folos. Dar, dacă aceşti artişti şi-ar fi dus mai departe cercetările şi dacă ar fi observat cu atenţie care este *femeia* care îmi e proprie, dacă ar fi căutat-o şi m-ar fi unit cu ea, atunci aş fi putut colora de o mie de ori mai mult.“ în *Discuţie între Eudoxe şi Pyrophile,* care serveşte de comentariu la acest tratat, Limojon de Saint-Didier scrie în legătură cu acest pasaj: *‚JFemeia* care este proprie pietrei şi care trebuie să fie unită cu ea este *fântâna cu apă* vie al cărei izvor, cu totul celest şi avându-şi centrul în soare şi în lună, produce acest limpede şi preţios *râu al înţelepţilor,* ce curge în *marea filosofilor,* care înconjoară toată lumea. Nu fără motiv fântâna este numită de autor *femeia pietrei;* unii au înfăţişat-o sub forma unei *nimfe celeste,* alţii i-au dat numele castei *Diana,* ale cărei puritate şi virginitate nu sunt deloc întinate prin legătura spirituală care o uneşte cu aceasta piatră. într-un cuvânt, această conjuncţie magnetică este *mariajul magic al cerului cu pământul,* despre care au vorbit unii filosofi; astfel încât *izvorul al doilea* al tincturii fizice, care face aşa mari minunăţii, ia naştere din aceasta uniune conjugală misterioasă.[13]* Cele două mame sau „mercure“, pe care le-am remarcat, sunt figurate simbolic prin doi cocoşi[1] pe panoul de piatră situat la al doilea etaj al casei din Mans (imaginea XII). Ei stau de-o parte şi de alta a unui *vas*[14] plin cu frunze şi fructe, simbol al capacităţii lor însufleţitoare,

---

[13] **în Antichitate, cocoşul îi era atribuit zeului Mercur. Grecii îl desemnau prin cuvântul âA£X^{Ta}Q/ ^{ca}re înseamnă când *fecioara,* când *sope,* expresii caracteristice celor două mercure; din punct de vedere cabalistic, âAex'tWQ face pereche cu âAexxoi;, *ceea ceriu trebuie sau nu poate fi spus, secret, misterios.***

[14] **In greceşte, vas se spune âyyeîov, *corpul,* cuvânt care are ca rădăcinâ ăyycx;, *uterul.***



XII. LE MANS - CASA LUI ADAM ŞI A EVEI (secolul **al XVI-lea) Răpirea Deianirei**

generatoare şi vegetabile, al fecundităţii şi al abundenţei producţiilor care rezultă. De fiecare parte a acestui motiv, nişte personaje aşezate pe scaune - unul suflând dintr-un corn, celălalt ciupind un soi de chitară - execută un duo muzical. Este transpunerea acelei *Arte muzicale* - epitet convenţional al alchimiei - la care se raportează diverşii subiecţi sculptaţi pe faţadă.

Dar, înainte de a continua studierea motivelor casei lui Adam şi a Evei, credem că trebuie să-i prevenim pe cititor că, sub termeni foarte puţin voalaţi, analiza noastră conţine revelaţia a ceea s-a convenit sâ fie

numit *secretul celor două mercure.* Totuşi, explicaţia noastră nu va putea rezista examenului şi oricine se va obosi s-o ia la disecat va da peste unele contradicţii, erori evidente de logică sau de judecată. Aşa că recunoaştem cinstit că nu există decât un singur mercur la bază şi că al doilea provine în mod necesar din primul. Trebuia, totuşi, să ne îndreptăm atenţia spre calităţile diferite pe care le afişează şi să facem în aşa fel încât să arătăm - fie şi cu preţul unei denaturări a judecăţii sau a unei ne- verosimilităţi - cum putem să le deosebim, să le identificăm şi cum e posibil să extragem direct femeia proprie a sulfului, mamă a pietrei, din sânul mamei noastre primitive. între povestea cabalistică, alegoria tradiţională şi tăcere, n-aveam de ales. Scopul nostru fiind acela de a veni în ajutorul lucrătorilor puţin familiarizaţi cu parabolele şi metaforele, folosirea alegoriei şi a cabalei ne era interzisă. Ar fi fost mai bine să acţionăm ca mulţi dintre predecesorii noştri şi să nu spunem nimic? Nu credem. La ce-ar folosi să scriem, dacă nu pentru cei care ştiu deja şi n-au ce face cu sfaturile noastre? Am preferat, aşadar, să furnizăm, într-un limbaj deslușit, o demonstraţie *ab absurdo,* graţie căreia devenea posibil să dezvăluim misterul rămas până acum ascuns cu obstinaţie. De altfel, procedeul nu ne aparţine. Autorii la care nu se remarcă deloc asemenea discordanţe - şi sunt numeroşi - să arunce în noi prima piatră!

Deasupra cocoşilor, gardieni ai vasului cu fructe, se vede un panou de dimensiuni mai mari, din nefericire foarte deteriorat, unde este reprezentată scena răpirii Deianirei de către centaurul Nessus (imaginea XII).

Legenda povesteşte că Hercule, obţinând de la Eneu mâna Deianirei ca răsplată a triumfului asupra zeului-fluviu Achelous[15], eroul nostru, împreună cu proaspăta lui soţie, a vrut să traverseze fluviul Evene[16]. Nessus, care se afla prin apropiere, s-a oferit sâ o treacă pe Deianira pe celălalt mal. Hercule greşise consimţind, dar şi-a dat seama neîntârziat câ centaurul încerca sâ i-o fure. O săgeată înmuiată în sângele hidrei şi lansată cu o mână sigură I-a oprit pe dată. Nessus, simţind câ moare, i-a dat atunci Deianirei tunica lui pâtatâ cu sânge, asigurând-o câ o va ajuta să-şi cheme înapoi soţul, dacă el se va îndepărta de ea pentru alte femei. Mai târziu, soţia credulă, aflând câ Hercule umbla după Iole[17], preţul victoriei lui asupra lui Eurytus, tatâl ei, i-a trimis haina însângerată; dar el nici n-a apucat s-o îmbrace bine, că a simţit nişte dureri îngrozitoare. Neputând să suporte atâta suferinţă, s-a aruncat în flăcările unui rug ridicat pe muntele Oata[18] şi aprins cu propriile-i mâini. Deianira, aflând cumplita veste, s-a omorât de disperare.

Povestirea de mai sus se referă la ultimele operaţiuni ale preparării Magisterului; este o alegorie a fermentaţiei pietrei prin aur cu scopul de a orienta Elixirul spre regnul metalic şi de a limita folosirea lui la transmutaţia metalelor.

---

[15] **Apa, faza umeda sau mercurială pe care o au metalele la origine şi pe care o pierd încet-încet, coagulându-se sub acţiunea provocatoare de uscăciune a sulfului însărcinat sâ asimileze mercurul. Termenul grecesc ’AxtAaxK nu se aplică doar fluviului Achelous, ci desemnează orice curs de apă, fluviu sau râu,**

[16] **Ei>r|vio<;, *plăcut, lesnicios.* Trebuie sâ remarcăm câ nu e vorba aici de o soluţie a principiilor aurului. Hercule nu intră în apele fluviului şi Deianira îl traversează pe crupa lui Nessus. Soluţia pietrei este cea care face subiectul trecerii alegorice a fluviului Evene, iar această soluţie se obţine cu uşurinţă, într-un mod plăcut şi lesnicios.**

[2] **Cuvântul grecesc îoAeia este format din îoţ, *venin,* şi Aeia, *pradă.* Iola este hieroglifa materiei primare, otravă violentă, zic înţelepţii, din care se face, totuşi, marele medicament. Metalele vulgare, dizolvate de ea, sunt astfel prada acestui venin care le schimbă natura şi le descompune; de aceea artistul trebuie sâ se ferească să alieze sulful obţinut în acest mod cu aurul metalic. Hercule, deşi umblă după Iola, nu are nicio relaţie cu ea.**

[18] **Din grecescul AÎBco, *a arde, a da foc, a fi aprins.***

Nessus reprezintă piatra filosofală, încă nedeterminată şi nealocată vreunuia din marile genuri naturale. Culoarea ei variază de la carmin la roşu strălucitor. Nfjaoc;, în greceşte, înseamnă *vestmânt de purpură,* iar tunica însângerata a centaurului - „care arde corpurile mai tare decât focul infernului" - arată perfecţiunea produsului obţinut, copt şi plin de tincturâ.

Hercule simbolizează *sulful aurului* a cărui virtute refractară la agenţii cei mai incisivi nu poate fi învinsă decât prin acţiunea *hainei roşii* sau a *sângelui pietrei.* Aurul, calcinat sub efectul combinat al focului şi al tincturii, ia culoarea pietrei şi îi dă, în schimb, calitatea metalică pe care lucrarea I-a făcut s-o piardă. Iunona, regină a Operei, consacră, astfel, reputaţia şi gloria lui Hercule, a cărui apoteoză mitică îşi găseşte realizarea materială în fermentaţie. însuşi numele de Hercule, ‘HottxAf|s, arată că îi datorează Iunonei impunerea de lucrări succesive care trebuiau să-i asigure celebritatea şi să-i răspândească renumele; ‘HoaxAfjs este format, într-adevăr, din rădăcinile ‘Hşa, *Junon,* şi xAeoţ, *glorie, reputaţie, renume.* Deianira, soţia lui Hercule, personifica principiul mercurial al aurului care lupta de comun acord cu sulful cu care este unit, dar sucombă sub dogoarea tunicii înflăcărate. In greceşte, Arj'uxvtLoa derivă din Ar|ToTr|c;, *ostilitate, luptă, agonie.*

Pe faţa celor doi pilaştri care mărginesc scena mitologică al cărei ezoterism l-am studiat, figurează, de o parte, un cap de leu dotat cu aripi şi, de cealaltă, un cap de câine sau de căţea. Aceste animale sunt, de asemenea, reprezentate în forma lor completă pe arcele uşii din Vitre (imaginea XI). Leul, hieroglifa a principiului fix şi coagulant numit în limbaj comun sulf, poartă aripi ca să arate că dizolvantul primitiv, descompunând şi *reîncruzind* metalul, îi dâ sulfului
o calitate volatilă fără de care încorporarea lui în mercur ar deveni imposibilă. Câţiva autori au descris modul de a efectua această importantă operaţiune prin alegoria luptei dintre vultur şi leu, dintre volatil şi fix, luptă explicată suficient în altă parte[19].

Cât despre câinele simbolic, succesor direct al cinocefalului egiptean, filosoful Artephius este cel care i-a dat drept de cetate printre fi-

[19] *Cf.* **Fulcanelli,** ***Misterul catedralelor,*** **Ed. Nemira, 2005, pp. 100-103.**

gurile iconografiei alchimice. El vorbeşte într-adevâr de câinele din Khorassan şi de căţeaua din Armenia, embleme ale sulfului şi mercurului, părinţi ai pietrei[20]. Dar, în timp ce cuvântul ÂQjaevog, însemnând ceea *ce ai nevoie, ceea ce este pregătit şi aranjat mulţumitor,* indică principiul pasiv şi feminin, câinele din Khorassan, sau sulful, îşi trage denumirea de la cuvântul grecesc Kopac;, echivalent al lui *corb,* vocabula care mai servea la desemnarea unui anume *peşte negricios* despre care, dacă am fi mai libertini, am putea spune nişte lucruri tare ciudate.

„Fiii ştiinţei", pe care perseverenţa i-a condus în pragul sanctuarului, ştiu că, după cunoaşterea dizolvantului universal - mamă unică împrumutând personalitatea Evei -, nimic nu e mai important decât cunoaşterea sulfului metalic, primul fiu al lui Adam, generator efectiv al pietrei, care a primit numele de Cain. Or, Cain înseamnă *am căpătat* (Geneza, IV, 1) şi ceea ce artistul capătă mai întâi este *câinele negru şi turbat* de care vorbesc textele, *corbul,* prima dovadă a Magisterului. Este de asemenea *peştele fără os, echeneis* sau *remora* „care înoată în marea noastră filosofică" şi, referindu-se la el, Jean-Joachim d'Estinguel d'Ingrofont[21] ne asigură că „odată ce aţi prins peştişorul numit *Remora,* care este foarte rar, ca să nu zic unic, în această mare întinsă, nu veţi mai avea nevoie să pescuiţi, ci doar sâ vă gândiţi cum să-i preparaţi, sâ-l asezonaţi şi să-i perpeliţi". Şi, deşi e preferabil să nu-l scoateţi din mediul în care trăieşte - lâsându-i la nevoie destulă apă pentru a-l ţine în viaţă cei care au avut curiozitatea să-i izoleze au putut verifica exactitatea şi veridicitatea afirmaţiilor filosofice. Este un corp minuscul - luând în considerare volumul masei din care provine având aparenţa exterioară a unei lentile biconvexe, adesea circulară, uneori eliptică. De aspect mai degrabă pământos decât metalic, acest mugur

---

[20] Printre detaliile Creării lumii care ornează portalul de nord al catedralei din Chartres, se remarca un grup din secolul al XlII-lea, reprezentându-i pe Adam şi Eva avându-1 la picioarele lor pe ispititor, figurat cu cap de monstru, corp de câine, aşezat pe labele din faţâ, şi coadă de şarpe. Este simbolul sulfului împreunat cu mercurul în substanţa haotica originala (Satan).

[21] Jean-Joachim d'Estinguel d'lngrofont, *Traitez du Cosmopolite nouvellement decouverts,* Laurent d'Houry, Paris, 1691, Lettre II, p. 46.

uşor, infuzibil, dar foarte solubil, dur, casant, friabil, negru pe o faţă, alburiu pe cealaltă, violet în spărtură, a primit nume diverse referitoare la forma lui, la coloraţie sau la unele particularităţi chimice. El este prototipul secret al *scăl- dâtorului* popular vârât în plăcinta regilor, *bobul* (xuapoţ, paronim al lui xuttVGs, *negru albăstrui), sabotul* (pefiQr^)[22]; este, de asemenea, *coconul* ((3o|a6ux^{LOV}) *viermele* lui, al cărui nume grecesc |36(j6r]<;, care seamănă atât de mult cu cel al sabotului, are ca rădăcină (36|i6ck;, exprimând, mai precis, sfârâitul unui titirez care se învârte. Mai este peştişorul negricios numit *chabot,* chefal, din care a extras Perrault al sau *Chat botte,* motanul încălţat, faimosul marchiz de *Carabas* (din Kocoa, *cap,* şi fiaaiAtuc;, *rege)* din legendele her- metice atât de dragi tinereţii noastre şi reunite sub titlul *Poveştile Mamei Gâşte*; este, în sfârşit, *baziliscul* mitologic - |3acriAix6v -, este *regulus,* metalul nostru regal (*regulus,* rege mic) sau regişor ((3acTiAuxx°sX *condurul din blană de veveriţă gri* al modestei *Cenu- şărese, sola,* peştele plat care are fiecare faţă colorată diferit şi al cărui nume face referire la *soare* (lat. *sol, solis)* etc. Totuşi, în limbajul oral al Adepţilor, acest corp nu este desemnat altfel decât prin termenul *violetă,* prima floare pe care înţeleptul o vede răsărind şi înflorind în primăvara Operei, transformând verdele răzorului său de flori într-o culoare nouă... Dar, ajunşi în acest punct, credem că trebuie să întrerupem lecţia şi să păstrăm prudenta tăcere a lui Nicolas Valois şi a lui Quercetanus, singurii, după ştiinţa noastră, care au dezvăluit sintagma care denumeşte sulful, *aur* sau *soare* hermetic.

---

[22] **Cf. *Misterul catedralelor*, Ed. Nemira, 2005, p. 20, referinţa la această jucărie de copii („titirezii sforăitori" numiţi şi *saboţi* - n. tr.), la acest obiect principal al *luduş puerorum*\ p. 194 (referinţa la figurina din cocă a pruncului Iisus, numită popular *scâldâtor,* care se pune, după datină, între foile plăcintei regilor - n. tr.).**

LOUIS D'ESTISSAC

Guvernator de Poitou şi de Saintonge Mare Ofiţer al Coroanei şi filosof hermetic

I

Latura misterioasă a acestui personaj istoric ne este dezvăluită de una din operele sale. Louis d'Estissac, om de rang înalt, se dovedeşte a fi, într-adevăr, un alchimist practicant şi unul dintre Adepţii cei mai cultivaţi ai arcanelor hermetice.

De unde provenea ştiinţa lui? Cine i-a dat - prin viu grai, fără îndoială - primele elemente? N-o ştim cu certitudine, dar ne place sâ credem că savantul medic şi filosof Franşois Rabelais[23] nu era străin de iniţierea lui. Louis d'Estissac, născut în 1507, era nepotul lui Geoffroy d'Estissac şi locuia în casa unchiului său, superior al abaţiei benedictine din Maillezais, care-şi stabilise stâreţia nu departe de acolo, la Liguge (departamentul Vienne). Or, este notoriu faptul că Geoffroy d'Estissac întreţinea de mult timp cu Rabelais relaţii de prietenie dintre cele mai strânse şi cordiale. în 1525, ne spune H. Clouzot[24], filosoful nostru se afla la Liguge, în calitate de ataşat „în serviciul" lui Geoffroy d'Estissac. „Jean Bouchet - adaugă Clouzot -, procurorul-poet care ne informează atât de bine despre viaţa de la Liguge, în stăreţia reverendului episcop, nu precizează, din nefericire, funcţiile lui Rabelais. Secretar al prelatului? Tot ce-i posibil. Dar, de ce nu, *preceptor al nepotului său, Louis d'Estissac,* care deocamdată are doar optsprezece ani şi se va căsători de-abia în 1527? Autorul lui *Gargantua* şi al lui *Pantagruel* le dă eroilor săi o educaţie atât de aleasă, încât trebuie să presupunem că erudiţia sa nu e pur teoretică, ci este şi rezultatul unei puneri în practică anterioare." De altfel, se pare că Rabelais nu şi-a abandonat niciodată noul prieten - poate discipolul său

---

[23] Gilbert Ducher, într-o epigrama despre filosofie (1538), îl citează printre cei fideli ştiinţei divine: „In primis sane Rabelaesum, principem eundem/Supremum in studiis diva tuis sophia."

[24] H. Clouzot, *Vie de Rabelais,* notiţă biografică scrisă pentru ediţia *Oeuvres de Rabelais,* Gamier frcres, Paris, 1926.

- căci, fiind la Roma în 1536, el îi trimitea, ne spune Clouzot, doamnei d'Estissac, tânăra nepoată a episcopului, „plante medicinale şi mii de flecuşteţe (curiozităţi) ieftine" aduse din Cipru, Candia sau Constantinopole. Şi apoi, la castelul Coulon- ges-sur-l'Autize - numit Coulonges-les-Royaux în *A patra carte a lui Pantagruel* - va veni, pe la 1550, filosoful nostru, urmărit de ura duşmanilor săi, să caute un refugiu lângă Louis d'Estissac, moştenitor al protectorului lui Rabelais, episcopul de Maillezais.

Oricum ar fi, acest lucru ne face să ne gândim că, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, căutarea pietrei filosofale era mai activă decât am fi înclinaţi să credem şi că fericiţii ei posesori nu reprezentau în lumea spagiristă infima minoritate pe care avem tendinţa să le-o acordăm. Dacă ne sunt necunoscuţi, asta se datorează nu atât lipsei documentelor referitoare la ştiinţa lor, cât ignoranţei noastre în domeniul simbolismului tradiţional, care nu ne permite să-i recunoaştem.

Probabil că, interzicând, prin înscrisurile lui din 1537, folosirea tipografiei, Francisc I a fost cauza determinanta a acestei carenţe de lucrări care se remarcă în secolul al XVI-lea şi promotorul inconştient al unei noi înfloriri a simbolismului demnă de cea mai frumoasa perioada medievală. Piatra se substituie pergamentului şi ornamentaţia sculptată vine în ajutorul tipăririi prohibite. Aceasta întoarcere temporară a gândirii la monument, de la alegoria scrisă la parabola în piatră, ne-a dat câteva opere strălucite, de un real interes pentru studiul versiunilor artistice ale bătrânei alchimii.

încă din Evul Mediu, maeştrilor ale căror tratate le deţinem le plăcea să-şi decoreze locuinţele cu semne şi imagini hermetice. In epoca în care trăia Jean Astruc[25], medic al lui Ludovic al XV-lea, adică pe la 1720, exista la Montpellier, pe strada Cannau, în faţa Mănăstirii Capucinilor, o casă care, potrivit tradiţiei, ar fi aparţinut în 1280 maestrului Amauld de Villeneuve sau ar fi fost locuită de el. Se vedeau aici, sculptate pe uşă, două basoreliefuri reprezentând unul un leu care rage şi celălalt, un dragon care se muşcă de coadă, embleme recunoscute ale Marii Opere. Această casă a fost distrusă în 1775. Discipolul său, Ramon Llull, venind de la Roma, se opreşte la Milano în 1296, pentru a-şi continua cercetările filosofice. în secolul al XlII-lea, încă mai exista în acest oraş casa în care lucrase Llull; intrarea era decorată cu figuri hieroglifice care făceau referire la ştiinţă, aşa cum reiese dintr-un pasaj al tratatului lui Borrichius despre *Originea şi evoluţia chimiei*[2]. Se ştie ca bisericile, spitalele şi casele construite de Nicolas Flamei au servit drept mijlocitori în răspândirea imaginilor Artei Sacre; propria sa locuinţă „palatul Flamei", construită în anul 1376 în strada Marivaulx, în apropierea bisericii Saint-Jacques, era, zice cronica, „împodobită toată cu istorii şi devize pictate şi aurite".

Louis d'Estissac, contemporan al lui Rabelais, Denys Zachaire şi Jean Lallemant, a vrut şi el sâ consacre ştiinţei, pe care o îndrăgea în mod deosebit, o locuinţă demnă de ea. La treizeci şi cinci de ani, el a realizat proiectul unui interior simbolic unde se aflau, repartizate cu

---

' Jean Astruc, ***Memoires pour servir a VHistoire de la Faculte de Medecine de Montpellier,*** **Paris, 1767, p. 153.**

abilitate şi disimulate cu grijă, semnele secrete care îi călăuziseră lucrările. Odată personajele stabilite, ascunse mulţumitor - pentru ca profanul să nu poată desluşi sensul misterios -, şi liniile mari ale arhitecturii fixate, el i-a încredinţat execuţia unui arhitect care a fost, probabil - cel puţin, aceasta este opinia domnului de Rochebrune - Philibert de l'Orme. Aşa s-a născut superbul castel Coulonge-sur-l'Autize (departamentul Deux-Sevres), a cărui construcţie a durat douăzeci şi şase de ani, din 1542 până în 1568, dar care nu mai oferă astăzi decât un interior gol, cu pereţi aşijderea. Mobilierul, porticurile, pietrele sculptate, plafoanele, până şi turnuleţele de colţ, totul a fost înstrăinat. Unele din aceste piese de artă au fost achiziţionate de un acvafortist celebru, Etienne-Octave de Guillaume de Rochebrune, şi au servit la restaurarea şi înfrumuseţarea proprietăţii sale din Fontenay-le-Comte (departamentul Vendee). într-adevăr, în castelul Terre-Neuve, unde sunt actualmente conservate, le-am putut şi noi admira şi studia după bunul plac. De altfel, prin abundenţa, varietatea, originea pieselor artistice pe care le adăposteşte, acesta pare mai degrabă un muzeu decât o locuinţă burgheză din vremea lui Henric al IV-lea.

Cel mai frumos plafon al castelului din Coulonges, cel care împodobea odinioară vestibulul şi sala tezaurului, acoperă acum salonul mare din Terre-Neuve, numit Atelierul. Este compus din aproape o sută de chesoane, toate diferite; imul din acestea poartă data 1550 şi monograma Dianei de Poitiers aşa cum o întâlnim în castelul ei de la Anet. Acest detaliu a făcut să se presupună că planurile

castelului Coulonges ar putea aparţine arhitectului canonic Philibert de l'Orme[26]. Vom reveni mai târziu, când vom studia o locuinţă similară, asupra semnificaţiei secrete a monogramei străvechi adoptate de favorita lui Henric al II-lea şi vom arăta prin ce eroare atâtea reşedinţe magnifice au fost atribuite în mod fals Dianei de Poitiers.

Mai întâi, simplă fermă arendată, castelul Terre-Neuve a fost construit, în forma în care îl regăsim astăzi, în 1595 de Jean Morison pentru contele Nicolas Rapin, vice-judecător în Fontenay-le-Compte şi „poet distins", aşa cum aflăm dintr-o monografie manuscrisă a castelului Terre-Neuve, redactată probabil de Octave de Rochebrune. Inscripţia în versuri, care se află sub portic, a fost compusă de însuşi Nicolas Rapin. O redăm aici drept model, păstrându-i aranjamentul şi ortografia:

VENTZ. SOVFLEZ. EN. TOVTE. SAISON.
VN. BON. AYR. EN. CETTE. MAYSON.
QVE. JAMAIS. NI. FIEVRE. NI. PESTE.
NI. LES. MAVLX. QVI. VIENNENT. DEXCEZ.
ENVIE. QVERELLE. OV. PROCEZ.
CEVLZ. QVI. SY. TIENDRONT. NE.
[MOLESTE.

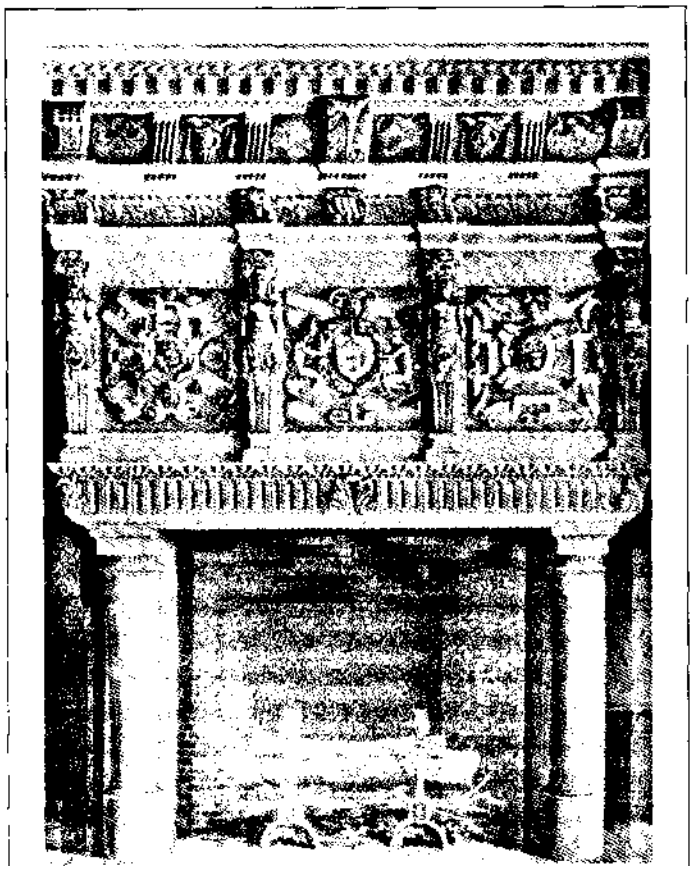
(Suflaţi voi vânturi aer bun/ în casa ce vă stâ în drum/ Ca niciodat' nici febră, nici ciuma cea nătângă/ Nici rele sâ nu vină în exces/ Pizmă, gâlceavă ori proces/ Pe cei ce-or sta aici sâ nu-i atingă.)

Dar castelul Terre-Neuve datorează bogatele lui colecţii simţului estetic al succesorilor poetului judecător şi, mai ales, gustului foarte sigur al domnului de Rochebrune pentru operele de artă. Intenţia noastră nu este să întocmim un catalog al curiozităţilor pe care le adăposteşte; sâ semnalăm la întâmplare, pentru plăcerea amatorilor şi a

[26] Pe 5 septembrie 1550, Philibert de l'Orme a primit demnitatea de canonic la catedrala Notre-Dame din Paris, cam în aceeaşi perioadă cu Rabelais. Arhitectul nostru a reziliat-o în 1559, dar întâlnim frecvent numele lui menţionat în registrele consiliilor de canonici ale catedralei.

diletanţilor, nişte tapiserii realizate în tehnica *haut lisse* (pe verticală), din epoca lui Ludovic al XlII-lea provenind din Chaligny, în apropiere de Sainte-Hermine (departamentul Vendee), o draperie de la uşa salonului mare, originară din Poitiers, lectica monseniorului de Mercy, episcop de Luşon în 1773, lambriuri aurite în stil Ludovic al XlV-lea şi al XV-lea, câteva console din lemn ale castelului Cham- bord, un panou cu armoarii realizat în tehnica goblenului (1670), donat de Ludovic al XlV-lea, nişte sculpturi foarte frumoase în lemn (secolul al XV-lea) aparţinând bibliotecii castelului Hermenault (departamentul Vendee), nişte tapiserii Henric al II-lea, trei dintre cele opt panouri ale seriei intitulate „Triumful zeilor", reprezentând triumfurile lui Venus, Bellone şi Minerva, ţesute în mătase de Flandra şi atribuite lui Mantegna, mobilier Ludovic al XlV-lea foarte bine conservat şi mobilier de sacristie Ludovic al XlII-lea, gravuri ale celor mai buni maeştri din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, seria aproape completa a tuturor armelor ofensive folosite din secolul al IX-lea şi până în secolul al XVIII-lea, vase de lut smălţuite din Avisseau, bronzuri florentine, platouri chinezeşti din celadon, o bibliotecă plină cu lucrările celor mai reputaţi arhitecţi din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea: Ducerceau, Dietterlin, Bullant, Lepautre, Philibert de l'Orme etc.

Dintre toate aceste minunăţii, cea care ne interesează cel mai mult este, fără discuţie, şemineul monumental din salonul mare, cumpărat de la Coulonges şi reconstruit la castelul Terre-Neuve, în martie 1884. Şi mai remarcabil prin minuţiozitatea hieroglifelor care îl decorează, prin finisajul execuţiei, prin „rectitudinea taliei împinse uneori până la limită", prin surprinzătoarea lui conservare, ca şi prin ţinuta artistică, constituie pentru discipolii lui Hermes un document preţios şi foarte util de consultat (imaginea XIII).



XII. LE MANS - CASA LUI ADAM ŞI A EVEI **(secolul al XVI-lea) Răpirea Deianirei**

Sigur, criticul de artă ar fi îndreptăţit să-i aducă acestei opere sculptate în piatră reproşul, comun producţiilor decorative ale Renaşterii, că e prea grea, lipsita de armonie şi rece în ciuda aspectului ei somptuos şi a etalării unui lux prea ţipător. El ar putea semnala greutatea excesivă a plăcii de deasupra căminului care se sprijină pe nişte

picioare firave, suprafeţele prost echilibrate între ele, sărăcia de formă, de imaginaţie mascată cu greu sub strălucirea ornamentelor, a mulurilor şi a arabescurilor risipite cu o vanitoasă ostentaţie, în ceea ce

ne priveşte, lăsăm intenţionat deoparte sentimentul estetic al unei epoci strălucite, dar superficiale, în care artificialitatea şi manierismul înlocuiau gândirea absentă şi originalitatea şubredă, pentru a nu ne ocupa decât de valoarea iniţiaticâ a simbolismului căruia acest şemineu îi serveşte de pretext şi de suport în acelaşi timp.

Placa de deasupra, arhitecturată după modelul unui antablament încărcat cu împletituri ornamentale şi cu figuri simbolice, e susţinută de doi stâlpi de piatră, cilindrici şi lustruiţi. Pe abacele lor, se aplica un lintou canelat, sub un rând de ove, şi flancat de frunze de acantă. Deasupra, patru cariatide al căror bust se continuă cu socluri, doi bărbaţi şi două femei, susţin cornişa; femeile au soclul ornat cu fructe, în timp ce acela al bărbaţilor prezintă o mască de leu cu gura căscată, de forma unui inel, muşcând din cornul lunii. între cariatide, trei panouri de frize afişează diverse hieroglife sub o forma decorativă destinată să le ascundă şi mai bine înţelesul. Cornişa este împârţită orizontal în doua etaje printr-o mulură plată ieşită în afară incluzând patru motive: două vase pline de foc şi două plăcuţe pe care este gravată data execuţiei, martie 1563*. Ele constituie cadrul a trei chesoane curinzând cele trei cuvinte dintr-o inscripţie în latină: *Nascendo quotidie morimur*. în sfârşit, partea superioară e formata din şase panouri, opuse două câte două, mergând dinspre extremităţi spre centru; vedem în ele motive reniforme, bucranii şi, lângă axul median, blazoane hermetice.

Acestea sunt, descrise pe scurt, piesele emblematice cele mai interesante pentru alchimişti; urmează acum să le analizăm în amânunt.

Primul din cele trei panouri care separă cariatidele, cel din stânga, afişează o floare centrală, *roza hermeticâ,* două cochilii de tipul scoică-pieptene, sau *merelles de Compostelle*şi două capete de om, unul de moşneag aflat în partea de jos, celălalt de heruvim, în partea de sus. Vedem în asta indicaţia formală cu privire la materialele necesare lucrării şi la rezultatul pe care artistul trebuie să-i aştepte.

II

Masca de *moşneag* este emblema substanţei mercuriale primare căreia, spun filosofii, toate metalele îi datorează originea lor. „Nu trebuie să ignoraţi", scrie Limojon de Saint-Didier[27], „că *moşneagul nostru este mercurul nostru;* că acest nume i se potriveşte pentru că el este materia primară a tuturor metalelor. Cosmopolitul spune că el este *apa* lor, căreia îi dă numele de *oţel* sau *magnet* şi adaugă, pentru o mai mare confirmare a ceea ce tocmai v-am dezvăluit: *Si undecies coit aurum cum eo, emittit suum semen, et debilitatur fere ad mortem usque; concipit chalybs, et generat filium patre dariorem[28].“*

Pe portalul occidental al catedralei din Chartres, se poate vedea o foarte frumoasă statuie din secolul al XH-lea în care acelaşi ezoterism este limpede exprimat. Este un moşneag mare din piatră, încoronat şi *aureolat* — ceea ce îi pecetluieşte deja personalitatea hermeticâ - înfăşurat în mantia amplă a filosofului. în mâna dreaptă, ţine o *ţiteră*[29] şi cu stânga ridică o fiolă pântecoasă precum vasul din

[27] ***Lettre aux Vrays Disciples d'Hermes,* în *Le Triomphe hermetique,* p. 143.**

[28] **„Daca aurul se uneşte de unsprezece ori cu ea (apa), el îşi slobozeşte sămânţa şi este slăbit până la moarte; atunci, oţelul concepe şi zămisleşte un fiu mai strălucitor decât tatăl lui.“**

[29] **Nu rareori alchimia este calificată în textele medievale drept Arta Muzicii. Această denumire motivează efigia celor doi muzicieni pe care îi remarcăm printre baluştrii de la etajul superior al Conacului Salamandrei din Lisieux. I-am văzut reproduşi şi pe casa lui Adam şi a Evei, la Mans, şi-i putem întâlni atât în catedrala din Amiens (regii muzicieni**

tigvă uscată al *pelerinilor*. Stând în picioare între braţele unui tron, el calcă în picioare doi monştri înlănţuiţi, cu cap de om, unul dintre ei având *aripi* şi labe de pasăre (imaginea XIV). Aceşti monştri reprezintă corpurile brute a căror descompunere şi asamblare sub o altă formă, volatilă, furnizează această substanţă secreta pe care o numim *mercur* şi care ea singură e suficientă pentru a desăvârşi întreaga lucrare. Tigva, care are în ea băutura peregrinului, este imaginea virtuţilor dizolvante ale mercurului, numit cabalistic *pelerin* sau *călător.* Este şi ceea ce simbolizează, în motivele şemineului nostru, *cochiliile Saint-Jacques,* care mai sunt numite *agheasmatare,* fiindcă păstrează apa *binecuvântată* sau *calmă,* calificative pe care anticii le-au dat apei mercuriale. Dar aici, în afara sensului chimic pur, aceste două cochilii îi mai arată investigatorului că proporţia regulată şi naturală presupune două părţi de dizolvant la una de corp fix. Din această operaţiune, făcută conform artei, provine un corp nou, regenerat, de esenţă volatilă, reprezentat de *heruvimul* sau *îngerul*[30] care domină compoziţia. Astfel, *moartea moşneagului dă naştere copilului* şi îi asigură vitalitatea. Filalet ne avertizează că, pentru a-ţi atinge scopul, este necesar *să ucizi ceea ce e viu* ca să *resuscitezi ceea ce e mort.* „Luând", zice el, „aurul care este mort şi apa care este vie, se formează un compus în care, printr-un mic decoct, sămânţa aurului devine vie, în timp ce mercurul viu este ucis. Spiritul se coagulează cu trupul şi amândouă se descompun sub formă de nămol, până când membrii acestui compus

[30] **în greceşte, ayytAoc; înseamnă şi mesager, funcţie pe care divinităţile Olimpului i-o rezervaseră zeului Hermes.**

XIV. Catedrala Chartre
Portalul de vest – Batrân simbolic (secolul al XII-lea)

sunt reduşi la atomi. Aşa este natura Magisterului nostru[31]." Această substanţa dublă, acest compus perfect copt, mărit şi înmulţit, devine agentul transformărilor miraculoase ce caracterizează piatra filosofală, *roşa hermeticâ.* în funcţie de ferment, argint sau aur, care serveşte la orientarea primei noastre pietre, roza este când albă, când roşie. Acestea sunt cele două flori filosofice, înflorite pe acelaşi trandafir, pe care ni le descrie Flamei în *Cartea figurilor hieroglifice.* Ele împodobesc, de asemenea, frontispiciul *Cărţii mute, Mutus Liber,* şi le vedem înflorind într-un creuzet, în gravura lui Gobille, ilustrând a douăsprezecea cheie a lui Basil Valentin. Se ştie că Fecioara celesta poarta o coroană de *trandafiri albi* şi nu este uitat nici faptul că *trandafirul roşu* e semnătura rezervata iniţiaţilor ordinului superior sau *Roza-Cruce.* Cu explicarea termenului *Roza-Cruce,* vom încheia descrierea primului panou.

în afară de simbolismul alchimic, al cărui sens este deja foarte transparent, descoperim aici un alt element ascuns, cel al gradului înalt pe care-l avea, în ierarhia iniţiaticâ, omul căruia îi datorăm motivele acestei arhitecturi hieroglife. Nu e nicio îndoială că Louis d'Estissac obţinuse titlul prin excelenţă al nobleţei hermetice. *Roza* centrala apare într-adevăr în mijlocul unei *cruci* a Sfântului Andrei formata prin ridicarea fâşiilor ornamentale de piatră despre care putem presupune că o acoperă şi o ascund. Acesta este marele simbol al *luminii manifestate*[2], reprezentat prin litera grecească X (khi), iniţială a cuvintelor Xâivr], Xouctoc; şi Xpovog, *creuzetul, aurul* şi *timpul,* tripla necunoscuta a Marii Opere. Crucea Sfântului Andrei (Xia<j|ja), care are forma literei X, este hieroglifa, redusă la expresia

ei cea mai simplă, a radiaţiilor luminoase şi divergente emanate dintr-un foc unic. Ea apare, aşadar, ca semnul grafic al scânteii. Putem îmbogăţi radiaţia, dar este imposibil s-o simplificăm mai mult. Aceste linii încrucişate formează schema scânteierii stelelor, a dispersiei radiante a orice străluceşte, luminează, iradiază. Aşa a luat naştere însemnul, marca *iluminării* şi, prin extensie, a *revelaţiei* spirituale. Duhul

---

[31] **Filalet,** ***Introitus apertus ad occlusul Regis palatium,*** **în Lenglet-Dufresnoy,** ***His- toire de Ia Philosophie Hermetique,*** **Paris, Coustelier, 1742, voi. II, cap. XIII, 20.**

Sfânt este întotdeauna reprezentat printr-o colombă în zbor, cu aripile întinse după o axă perpendiculară pe cea a corpului, adică în cruce. Căci crucea greacă şi cea a Sfântului Andrei au, în hermeticâ, o semnificaţie identică. întâlnim frecvent imaginea colombei, completată de un nimb care îi evidenţiază sensul ascuns, aşa cum putem vedea în scenele religioase de început şi în numeroase sculpturi pur alchimice.[32] X-ul grecesc şi X-ul franţuzesc reprezintă *scriitura luminii prin lumina însăşi,* urma trecerii ei, manifestarea mişcării ei, afirmarea realităţii ei. Este adevărata ei semnătură. Până în secolul al XH-lea, nu se folosea alt semn pentru autentificarea hrisoavelor; începând din secolul al XV-lea, crucea a devenit semnătura celor neştiutori de carte. La Roma, zilele faste erau însemnate cu o cruce albă, iar cele nefaste cu una neagrâ. Crucea este numărul complet al Operei, căci unitatea, cele două naturi, cele trei principii şi cele patru elemente dau dubla chintesenţă, cei doi V lipiţi în cifra romană X, a numărului zece. în această cifră se află baza *Cabalei lui Pitagora* sau a limbii universale - putem vedea o stranie paradigmă a ei pe ultima pagină a unei cărticele de alchimie.[33] Ţiganii nomazi folosesc crucea sau X-ul ca semn de recunoaştere. Călăuziţi de acest semn grafic trasat pe un copac sau pe un zid, ei îşi fac tabăra întotdeauna exact pe locul pe care I-au ocupat predecesorii lor, lângă simbolul sacru pe care îl numesc *Patria.* Am putea să considerăm acest cuvânt de origine latină şi să le aplicăm nomazilor o maximă pe care pisicile - obiecte de artă vii -,

---

[32] Plafonul hotelului Lallemant din Bourges oferă, în acest sens, un exemplu remarcabil.

[33] La *Clavicule de la Science Hermetique,* scrisa de un locuitor din Nord în timpul său liber, 1732, Pierre Mortier, Amsterdam, 1751.

se străduiesc sâ o pună în practică: *Patria est ubicumque est bene,* patria este peste tot unde e bine; dar emblema lor vine de la un cuvânt grecesc, I IcţTOiâ, care are sensul de *familie, rasă, trib.* Crucea nomazilor sau a ţiganilor arată, aşadar, clar locul de refugiu afectat tribului. Este ciudat, de altfel, că aproape toate semnificaţiile revelate de semnul X au o valoare transcendentă sau misterioasă. In algebră, X reprezintă cantitatea sau cantităţile *necunoscute',* este problema de rezolvat, soluţia care trebuie găsită, este semnul pitagoreic al *înmulţirii* şi elementul *probei* aritmetice prin nouă, este simbolul popular al *ştiinţelor matematice* în ceea ce au ele superior şi abstract. El caracterizează ceea ce, în general, este *excelent, util, remarcabil* (Xqt]ctl|Joc;). în acest sens, în argoul studenţilor francezi, el serveşte la identificarea Şcolii Politehnice, asigurându-i o superioritate pe care *Jaupins* (adepţi ai cârtiţei) şi dragi camarazi[34] n-ar admite să fie pusă în discuţie. Cei dintâi, elevi ai claselor speciale de matematică, aspiranţi la Şcoala Politehnică, sunt uniţi, în fiecare promoţie sau *taupe* (cârtiţa), printr-o formulă cabalistică formată dintr-un X, în ale cărui unghiuri opuse figurează simbolurile chimice ale sulfului şi hidratului de potasiu:

SXKOH

Formula se citeşte, în limbaj argotic, bineînţeles, „Sulf şi potasiu pentru X". X-ul este emblema *măsurii* (^exqov), luată în toate accepţiunile ei: dimensiune, întindere, spaţiu, durată, regulă, lege, bornă sau limită. Aceasta este raţiunea oculta pentru care *prototipul internaţional al metrului,* construit din platina în aliaj cu iridiu şi conservat în pavilionul din Breteuil, la Sevre, afişează profilul unui X în secţiunea sa transversală.[35] Toate corpurile naturii, toate fiinţele se supun, fie prin

---

care serveşte de *etalon legal,* ci la prototipul internaţional.

niciodată să-i dezvăluie elementele. Toate tratatele lor fiind acroamatice — rezervate iniţiaţilor este inutil să speri să găseşti în ele vreo indicaţie referitoare la baza şi fundamentul artei lor. Este motivul pentru care noi ne străduim, în măsura posibilului, să facem utile aceste lucrări zăvorâte, furnizând materia a ceea ce constituia odinioară prima iniţiere, adică *revelaţia verbală* indispensabila pentru a le înţelege.

[35] **Nu ne referim la copia nr. 8, păstrată la Conservatorul de Arte şi Meserii din**

structura lor, fie prin aspectul lor, legii fundamentale a radierii, a dispunerii în formă de raze, toate sunt subsumate acestei

masuri. Canonul gnosticilor reprezintă aplicarea ei la corpul omenesc[36], iar Iisus Hristos, spiritul încarnat, Sfântul Andrei şi Sfântul Petru îi personifica glorioasa şi dureroasa imagine. N-am remarcat de atâtea ori că organele aeriene ale plantelor - fie că e vorba de copaci înalţi sau de ierburi minuscule - prezintă, ca şi rădăcinile lor, divergenţa caracteristică ramurilor lui X? Dar florile, în ce fel se deschid? Tăiaţi tijele vegetale, peţioluri, nervuri etc., examinaţi aceste secţiuni la microscop şi veţi vedea cu propriii ochi cea mai strălucitoare şi o minunată confirmare a acestei voinţe divine. Diatomeele, aricii şi stelele de mare constituie alte exemple; dar, fără a căuta mai mult, deschideţi o scoică comestibila - bucardă, pectinidâ, cochilie Saint-Jacques - şi cele două valve, puse pe un singur plan, vă vor arăta două suprafeţe convexe cu brazde formând dublul evantai al X-ului misterios. Sunt *mustăţile* pisicii care i-au dat numele[2]; nu bănuiam nicidecum că ele ascund un asemenea grad înalt de ştiinţă şi că această raţiune secretă i-a adus graţioasei feline onoarea de a fi ridicată în rândul divinităţilor egiptene. Apropo de pisică, mulţi dintre noi îşi amintesc de faimosul *Chat-Noir,* care a fost în vogă sub tutela lui Rodolphe Salis; dar câţi ştiu ce centru ezoteric şi politic tăinuia, ce masonerie internaţionala se ascundea în spatele firmei acestui cabaret atistic? Pe de o parte talentul unei tinerimi fervente, idealiste, formate din esteţi în căutare de glorie, nonşalanţi, boemi, incapabili de suspiciune; pe de alta, confidenţele unei ştiinţe misterioase amestecate cu obscura diplomaţie, tablou cu două feţe expus în mod intenţionat într-un cadru medieval. Enigmaticul *tumeu al marilor duci,* semnat de motanul cu ochi scrutători sub livreaua lui nocturnă, cu mustăţile în X, ţepene şi exagerat de mari, şi a cărui poză heraldică dădea aripilor celebrei mori din Montmartre o valoare simbolica egala

---

Paris,

[36] Leonardo da Vinci I-a reluat şi I-a pus în valoare, strămutându-1 din domeniul mistic în cel al morfologiei estetice.

cu a sa[37], nu era deloc cel al unor prinţi petrecăreţi! Fulgerele lui Zeus, care fac Olimpul să se cutremure şi seamănă teroare în umanitatea mitologică, indiferent dacă zeul le ţine în mână sau le calcă în picioare, ori că ţâşnesc din ghearele vulturului, îmbracă forma grafică a emiterii de raze. Este transpunerea focului celest sau al focului terestru, al focului potenţial sau virtual care compune sau dezagregheazâ, zămisleşte sau ucide, întăreşte sau dezorganizează. Fiu al soarelui care îl generează, servitor al omului care îl eliberează şi îl întreţine, focul divin, căzut, decăzut, încătuşat în materia gravă pentru a-i determina evoluţia şi a-i dirija mântuirea, este Iisus pe crucea lui, imagine a iradierii înflăcărate, luminoase şi spirituale încarnate în toate lucrurile. Este *Agnus,* mielul jertfit la începutul lumii, şi este, de asemenea, *Agni,* zeul vedic al focului[2]; dar, dacă *Mielul lui Dumnezeu* poartă crucea pe flamura lui aşa cum Iisus o poartă pe umărul său, dacă o susţine cu piciorul, asta e fiindcă are *semnul încrustat chiar în picior,* imagine înăuntru, realitate în afară[38].
Cei care primesc astfel spiritul celest al focului sacru, care îl poartă în ei şi sunt marcaţi cu semnul lui n-au de ce să se teamă de focul elementar. Aceşti *aleşi, elus,* discipoli ai profetului E/ie *(Ilie)* şi copii ai lui *Helios,*

---

[37] **Rodolphe Salis i-a impus desenatorului Steinlein, autorul vinietei, imaginea morii devenită simbol al celebrului restaurant Moulin de la Galette, cea a pisicii, ca şi culoarea blănii, a ochilor şi rectitudinea geometrică a mustăţilor. Cabaretul Chat-Noir, fondat în 1881, a dispărut odată cu moartea creatorului sau, în 1897.**

[38] **Să nu fim acuzaţi ca împuiem capul cititorului cu poveşti inutile şi fără rost. Vorbim în cunoştinţa de cauză şi iniţiaţii n-au niciun dubiu în privinţa asta. Dar o spunem pentru ceilalţi. Fierbeţi în apă un picior de oaie până când carnea se desprinde cu uşurinţă de pe oase; veţi găsi printre acestea unul care are un şănţuleţ median pe o parte şi o *cruce de Malta* pe faţa opusă. Acest os *însemnat* este veritabilul oscior, *arşic,* al anticilor, cu el, tinerii greci jucau jocul lor favorit, arşice. El era numit arnţ>ayeiAoţ, cuvânt format din dcnr)g, *stea de mare,* din cauza seninului radiant de care vorbim, şi din yâAoc, folosit pentru *yăAa, lapte,* ceea ce corespunde *laptelui Fecioarei (maris stella)* sau Mercurului filosofilor. Trecem peste o altă etimologie şi mai revelatoare, căci trebuie sa ne supunem disciplinei filosofice, care ne interzice sâ dezvăluim misterul în întregime. Intenţia noastră se limitează, aşadar, la a veghea asupra perspicacităţii investigatorului, făcându-1 capabil să dobândească printr-un efort personal, aceasta învăţătura secretă căreia nici cei mai sinceri autori n-au vrut**

cruciaţi moderni care au drept ghid astrul strămoşilor, pleacă pentru aceeaşi cucerire, cu acelaşi strigăt: *E voia lui Dumnezeu*[39]!

Această forţă superioară şi spirituală, acţionând misterios în sânul substanţei concrete, care obligă cristalul să ia aspectul ei, caracteristicile ei imuabile, e cea care constituie pivotul, axa, energia generatoare, voinţa ei geometrică. Şi această configuraţie, variabilă la infinit, deşi bazată întotdeauna pe cruce, este prima manifestare a formei organizate, prin condensarea şi corporificarea luminii, sufletului, spiritului sau focului. Datorită dispunerii lor încrucişate pânzele de păianjen reţin muştele, plasele prind peştii, păsările şi fluturii fără să-i rănească, ţesăturile devin translucide, pânzele metalice taie flăcările şi rezistă inflamării cu gaze.

In sfârşit, în spaţiu şi timp, este imensa cruce ideală care împarte cele douăzeci şi patru de secole ale anului ciclic (XiAiacrfiog) şi îi separă în patru grupe de vârstă pe cei douăzeci şi patru de bătrâni ai *Apocalipsei,* dintre care doisprezece cântă laude lui Dumnezeu, pe când ceilalţi doisprezece deplâng decăderea omului.

Câte adevăruri de nebănuit rămân ferecate în acest simplu semn pe care creştinii îl fac în fiecare zi fără să-i înţeleagă sensul şi virtutea ascunsă! „Căci *cuvântul crucii* este o nebunie pentru cei care pier, dar pentru noi, care suntem mântuiţi, este *instrumentul puterii lui Dumnezeu.* De aceea este scris: «Voi distruge înţelepciunea celor

---

[39] **Expresie cabalistica ce conţine cheia misterului hermetic. *Dieu Ie veut*„Dumnezeu o vrea", este luat drept *Dieu Ie Feu,* „Dumnezeu (e) focul", ceea ce explica şi justifica însemnul adoptat de cavalerii cruciaţi şi culoarea lui: o *cruce roşie* purtata pe umărul drept.**

înţelepţi şi voi înlătura priceperea celor pricepuţi». Unde este înţeleptul? Unde este cărturarul? Unde este vorbăreţul veacului acestuia? N-a făcut Dumnezeu nebunie înţelepciunea lumii acesteia[40]?" Câţi ştiu mai multe decât asinul care I-a văzut născându-se, la Bethleem, pe umilul Copil-Dumnezeu, I-a dus triumfând până la Ierusalim şi a primit, ca amintire de la Regele Regilor, magnifica *cruce neagră* pe care o poartă pe spate[41]?

In domeniul alchimiei, crucea greacă şi crucea Sfântului Andrei au câteva semnificaţii pe care artistul trebuie să le cunoască. Aceste simboluri grafice, reproduse pe numeroase manuscrise şi care, în anumite tipărituri, fac obiectul unei nomenclaturi speciale, reprezintă, la greci şi la succesorii lor din Evul Mediu, *creuzetul* fuziunii, pe care meşterii olari îl însemnau întotdeauna cu o cruciuliţă *(crucibulum),* indice al calităţii şi al rezistenţei garantate. Dar grecii mai foloseau un semn asemănător pentru a desemna un *matras de lut,* recipient de forma unui balon cu gât lung. Ştim că acest vas era destinat coacerii şi credem că, dat fiind materialul din care era făcut, folosirea lui trebuie că era diferită de cea a creuzetului. De altfel, cuvântul *matras,* folosit în acelaşi sens în secolul al XlII-lea, vine din grecescul |j.i]Toa, *matrice,* termen folosit, de asemenea, de suflători şi aplicat vasului secret care servea la maturarea compoziţiei. Nicolas Grosparmy, Adept normand din secolul al XV-lea, ne dă o imagine a acestei ustensile sferice, prevăzute cu un tub lateral şi pe care o numea tot *matrice.* X-ul traduce şi *sarea amoniacală* a înţelepţilor sau *sarea lui Ammon* (d|a[ao)viaxo<;), adică a *Berbecului*[42], care se scria altădată cu mai multă îndreptăţire *harmoniac,* fiindcă

---

[40] **Sfântul Pavel, *Epistola întâia către corinteni,* capitolul I, vv. 18-20.**

[41] **Această semnătură a făcut ca măgarul să fie numit un *sfânt Hristofor al Floriilor,* pentru că Iisus a intrat în Ierusalim în Duminica Floriilor, chiar în ziua în care alchimiştii au obiceiul să-şi desăvârşească marea lucrare.**

[42] **Ammon-Râ, marea divinitate solară a egiptenilor, era în mod obişnuit reprezentata cu cap de berbec sau, atunci când păstra capul de om, cu nişte coame spiralate care începeau de deasupra urechilor. Acest zeu, căruia i se consacra berbecul, avea un templu colosal la Teba (Kamak), la care se ajungea urmând un bulevard mărginit de statui de berbeci**

realizează armonia, *harmonie,* (ăo^ovîa, *împreunare),* acordul dintre apă şi foc, pentru că este mediatorul prin excelenţă între cer şi pământ, spirit şi corp, volatil şi fix. Mai este *Semnul,* fără altă calificare, pecetea care îi dezvăluie omului, prin unele trăsături superficiale, virtuţile intrinseci ale primei substanţe filosofale. în sfârşit, X-ul este hieroglifa greacă a sticlei, cea mai pură materie dintre toate, după cum ne asigură maeştrii artei, şi cea care se apropie cel mai mult de perfecţiune.

Credem că am demonstrat suficient importanţa crucii, profunzimea ezoterismului său şi preponderenţa ei în simbolism, în general[43]. Ea nu oferă mai puţină valoare şi învăţătură nici în ceea ce priveşte realizarea Operei. Este *prima cheie,* cea mai importantă şi mai tainică dintre cele care îi pot deschide omului sanctuarul naturii. Or, această cheie figurează în *caractere clare,* trasate de însăşi natura supusă voinţei divine, pe piatra unghiulară a Operei, care este totodată piatra fundamentala a Bisericii şi a Adevărului creştine. Astfel, în iconografia religioasă, i se dă o cheie Sfântului Petru ca atribut special, pentru a-l deosebi de ceilalţi apostoli ai lui Iisus pe cel care a fost umilul pescar Simon (cabal. X-^ovoc;, *singura rază)* şi trebuia sâ devină după moartea Salvatorului reprezentantul său spiritual pe pământ. Aşa îl găsim reprezentat într-o foarte frumoasă statuie din secolul al XVI-lea, sculptată în lemn de stejar şi păstrată la biserica Saint-Etheldreda din Londra (imaginea XV). Sfântul Petru, în picioare,

[43] Astfel, catedralele gotice au faţada construită după liniile esenţiale ale simbolului alchimic al *spiritului* şi planul lor imită forma *crucii* mântuitoare. Toate prezintă în interior acele îndrăzneţe încrucişări de ogive, a căror invenţie le aparţine în exclusivitate *francmasonilor,* constructori luminaţi ai Evului Mediu. Aşa încât, în templele medievale, credincioşii se afla plasaţi între două cruci, una inferioară şi terestră, pe care merg - imagine a calvarului lor cotidian şi alta superioară şi celestă, spre care aspiră, dar pe care nu reuşesc sâ o atingă decât cu privirea.

XV. LONDRA - BISERICA SAINT-ETHELDREDA **Sfântul Petru şi marama Sfintei Veronica**

ţine în mână o cheie şi arată marama Sfintei Veronica, gest ciudat care face din această imagine o operă unică, extraordinar de interesantă. Sigur că, din punct de vedere hermetic, simbolismul este aici de două ori

exprimat, fiindcă înţelesul cheii se repetă în Sfânta Faţă, pecete miraculoasă a pietrei noastre. în plus, marama Sfintei Veronica ne este oferită aici ca o replică voalată a crucii, emblemâ majoră a Creştinismului şi semnătură a Artei Sacre. într-adevăr, cuvântul *veronica* nu vine, aşa cum au pretins unii, din latinescul *vera iconica* (imagine adevărată şi naturală) - ceea ce nu ne spune nimic -, ci din grecescul cpeQevixoţ, *care aduce victoria* (din cpeşco, *a duce, a produce,* şi vîxr), *victorie).* Acesta este sensul inscripţiei latine *In signo vinces,* „prin acest semn vei învinge", plasata sub monograma lui Hristos de pe stindardul împăratului Constantin, care corespunde formulei greceşti ’Ev *tovtgj* **vixr).** Semnul crucii, monograma lui Hristos pentru care X-ul Sfântului Andrei şi cheia Sfântului Petru sunt două replici de aceeaşi valoare ezoterica, este, aşadar, această marcă ce poate să asigure victoria prin identificarea sigură a substanţei unice destinate exclusiv lucrării filosofale.

Sfântul Petru deţine *cheile* Paradisului, deşi una singură e de ajuns pentru a asigura accesul la călătoria celesta. Dar *prima cheie* se dublează şi aceste două simboluri încrucişate, unul cu argint, celălalt cu aur, constituie tiara cu trei coroane, armele suveranului pontif, moştenitor al tronului de Piatră[44]. Crucea Fiului Omului reflectată în cheile Apostolului dezvăluie oamenilor bine intenţionaţi arcanele ştiinţei universale şi comorile artei hermetice. Ea singură îi permite celui care îi pătrunde înţelesul să deschidă poarta grădinii închise a Hesperidelor şi să culeagă, fără teamă pentru mântuirea lui, *Roza Adeptului.*

Din ceea ce am spus despre cruce şi despre trandafir, care este centrul ei, sau mai exact *inima* - inima sângerândă, radiantă şi glorioasă a lui Hristos-materie -, este uşor sâ conchidem că Louis d’Estissac purta titlul elevat *de Roza-Cruce,* semn de iniţiere superioară, mărturie strălucită a ştiinţei pozitive, concretizate în realitatea substanţială a *absolutului.*

Totuşi, dacă nimic nu-i poate contesta Adeptului nostru calitatea de

---

[44] **Dublă trimitere la tronul Sfântului Petru (Saint Pierre), dar şi la Piatra (pierre) filosofală (n. tr.).**

rozacrucian, nu putem deduce de aici că ar fi aparţinut ipoteticei confrerii cu acelaşi nume. Să tragem concluzia asta ar însemna sâ comitem o eroare. Este necesar să facem distincţia între cele două Roza-Cruce ca să nu confundăm ceea ce e adevărat cu ceea ce e fals.

Nu vom şti niciodată ce motiv obscur a avut Valentin Andreae, sau mai degrabă autorul german ascuns sub acest pseudonim, atunci când a tipărit, la Frankfurt-pe-Odra, pe la 1614, opusculul intitulat *Fama Fratemitatis Rosse-Crucis.* Poate că urmărea un scop politic, fie că a încercat să contrabalanseze, printr-o putere ocultă fictivă, autoritatea lojelor masonice din epocâ, fie că a vrut să provoace gruparea într-o singură frăţie, depozitară a secretelor lor, a rozacrucienilor împrăştiaţi peste tot. Oricum ar sta lucrurile, dacă *Manifestul* confreriei n-a putut realiza niciunul din aceste scopuri, el a contribuit, totuşi, la răspândirea în rândul publicului a veştii unei secte necunoscute, dotate cu cele mai extravagante atribuţiuni. Conform mărturiei lui Valentin Andreae, membrii ei, legaţi printr-un jurământ inviolabil, supuşi unei discipline severe, posedau toate bogăţiile şi puteau realiza tot felul de minunăţii. Ei se caracterizau drept invizibili, susţineau că sunt capabili să fabrice aurul, argintul, pietrele preţioase, să vindece paraliticii, orbii, surzii, toţi contagioşii şi toţi bolnavii incurabili. Ei pretindeau câ au posibilitatea de a prelungi viaţa umanâ dincolo de limitele ei naturale, de a vorbi cu spiritele superioare şi elementare, de a descoperi lucrurile cele mai ascunse etc. O asemenea etalare de isprăvi a frapat, cu siguranţă, imaginaţia maselor şi a justificat asimilarea imediată a rozacrucienilor astfel prezentaţi ca magicieni, vrăjitori, sataniști şi necromanţi[45]. Reputaţie

[45] **Edouard Foumier, în a sa *Enigmes des Rues de Paris* (E. Dentu, Paris, 1860), semnaleaza „sabatul *Fraţilor Roza-Crucif*\ care a avut loc în 1623 în pustietăţile campestre**

destul de ofensatoare pe care o împărţeau de altfel, în câteva provincii, cu francmasonii înşişi. Să adăugăm că ei se grăbiseră să adopte şi să introducă în ierarhia lor acest titlu nou, din care au făcut un grad, fără a căuta să-i cunoască semnificaţia simbolică, nici adevărata origine[1].

Pe scurt, confreria mistică, în pofida afilierii benevole a câtorva personalităţi savante de a căror bunăcredinţă vorbeşte *Manifestul,* n-a existat niciodată altundeva decât în mintea autorului său. Este o scorneală şi nimic mai mult. în fine, dacă mai semnalăm, fără a intra în amănunte, acele mici clanuri unde înaintai în grad cu uşurinţă sub stindardul rozacrucian, vom fi sesizat diversele modalităţi ale falsei Roza-Cruce.

în rest, nu vom susţine că Valentin Andreae a fabulat mult despre virtuţile extraordinare pe care unii filosofi, mai mult entuziaşti decât sinceri, le acordă Medicamentului universal. Dacă le atribuie fraţilor ceea ce n-ar putea aparţine decât Magisterului, măcar găsim aici dovada că aceasta convingere era întemeiată pe realitatea pietrei. Pe de altă parte, pseudonimul lui arată clar că el cunoştea foarte bine adevărul ocult conţinut în simbolul crucii şi al trandafirului, emblemă utilizată de vechii magi şi cunoscută de toată Antichitatea. Astfel încât, după lectura *Manifestului,* suntem determinaţi să nu vedem în el decât un simplu tratat de alchimie, oferind o interpretare nici mai penibilă, nici mai puţin expresivă decât a atâtor alte scrieri de acelaşi fel. Mormântul *cavalerului Christian Rosenkreuz* (cabalistul creştin şi rozacrucian) prezintă o identitate singulară cu grota alegorică, mobilată cu o ladă de plumb în care se află un redutabil gardian al

comorii hermetice[46], acest geniu neîmblânzit pe care, în al său *Vis Verde (Songe Verd),* Bernard Trevisan îl numeşte *Seganissegede*[2]. O lumină emanând dintr-un soare de aur luminează caverna şi simbolizează spiritul încarnat, acea scânteie divină prizonieră în lucruri, de care am vorbit deja. în acest mormânt sunt ferecate multele secrete ale înţelepciunii, şi asta nu ne surprinde căci, cunoscând perfect principiile Operei, analogia ne conduce în mod firesc la descoperirea de adevăruri şi fapte conexe.

O analiză mai detaliată a acestui opuscul nu ne-ar spune nimic nou, în afara câtorva condiţii indispensabile de prudenţă, disciplină şi de tăcere pe care adepţii trebuiau să le respecte, sfaturi judicioase fără îndoiala, dar superflue. Adevăraţii Roza-Cruce, singurii îndreptăţiţi să poarte acest titlu şi să furnizeze dovada materială a ştiinţei lor, n-au ce face cu ele. Trăind izolaţi, în singurătatea lor austeră, nu se tem nicidecum că vor fi cunoscuţi vreodată, nici măcar de fraţii lor. Unii, totuşi, au avut situaţii strălucite: d'Espagnet, Jacques Coeur, Jean Lallemant, Louis d'Estissac, contele de Saint-Germain sunt câţiva dintre ei. Dar au ştiut sâ mascheze cu atâta abilitate originea averii lor, încât nimeni n-a putut recunoaşte rozacrucianul sub trăsăturile gentilomului. Ce biograf ar îndrăzni să certifice câ Filalet - *acest prieten al adevărului* - a fost pseudonimul nobilului Thomas de Waghan şi că sub epitetul de Sethon *(luptătorul)* se ascundea un membru ilustru al unei puternici familii scoţiene, cea a conţilor de Winton? Atribuind fraţilor acest privilegiu straniu şi paradoxal de *invizibili- tate,* Valentin Andreae recunoaşte imposibilitatea de a-i identifica, asemenea unor mari seniori călătorind incognito în veşminte şi echipaj burghez. Ei sunt invizibili, fiindcă sunt necunoscuţi. Nimic nu-i caracterizează mai bine decât modestia, simplitatea şi toleranţa, virtuţi în general dispreţuite în civilizaţia noastră vanitoasă, înclinată spre exagerarea ridicolă a personalităţii.

Alături de personajele de condiţie bună pe care le-am citat, câţi alţi savanţi nu preferau să-şi poarte fără strălucire demnitatea roza- cruciană,

---

[46] **Cf.** ***Azoth ou Moyen de fairel'Orcache des Philosophes,*** **Pierre Moet, Paris, 1650.**

trăind printre oamenii truditori, într-o mediocritate voită şi în exerciţiul cotidian al meseriilor lipsite de nobleţe! Aşa este cazul unui oarecare Leriche, umil potcovar, Adept ignorat şi posesor al gemei hermetice. Acest om de bine, de o excepţională modestie, ar fi rămas pe veci necunoscut dacâ Franşois Cambriel[47] nu s-ar fi obosit să-i dea numele povestind în amănunt cum s-a priceput să-i reani- meze pe tânărul Candy, un lionez de optsprezece ani cuprins de o crizâ letargică (1774). Leriche ne arată ce trebuie să fie adevăratul înţelept şi în ce mod trebuie să trăiască. Dacă toţi rozacrucienii s-ar fi menţinut în această rezervă prudentă, dacă ar fi păstrat aceeaşi discreţie, atunci n-ar fi trebuit să deplângem pierderea atâtor artişti de calitate, mânaţi de un zel stângaci, de o încredere oarbă sau împinşi de irezistibila nevoie de a atrage atenţia. Tocmai dorinţa deşartă de glorie I-a dus la Bastilia, în 1640, pe Jean du Châtelet, baron de Beau- soleil, şi i-a adus moartea cinci ani mai târziu; Paykul, filosof din Li- vonia, realizează transmutaţia în faţa senatului din Stockholm şi este condamnat de Carol al XH-lea al Suediei la decapitare; Vinache, om de rând, care nu ştia nici să citească, nici să scrie, dar cunoştea, în schimb, Marea Operă până în cele mai mici detalii, îşi ispăşeşte şi el în mod crud insaţiabila-i poftă de lux şi notorietate. La el apelează Rene Voyer de Paulmy d'Argenson pentru a fabrica aurul pe care bancherul Samuel Bernard îl foloseşte pentru plata datoriilor Franţei. Odată operaţiunea terminată, Paulmy d'Argenson, drept recunoştinţă pentru serviciile lui, îl arestează pe Vinache pe 17 februarie 1704, îl aruncă în temniţa Bastiliei, ordonă sâ i se taie gâtul pe 19 martie, vine personal sâ se asigure câ asasinatul a fost executat, apoi pune sâ fie îngropat pe ascuns pe 22 martie, pe la ora şase seara, sub numele de Etienne Durând, în vârstă de şaizeci şi doi de ani - în vreme ce Vinache

[47] ***Cf.*** **L.-P.-Franşois Cambriel -** ***Cours de Philosophie hermetique ou d'Alchimie, en dix-neuf legons,*** **Lacour et Maistrasse, Paris, 1843.**

n-avea decât treizeci şi opt - şi îşi desărvârşeşte crima scriind în presă că a murit de apoplexie[48]! După aşa ceva, cine ar mai îndrăzni să considere ciudat faptul că alchimiştii refuză să-şi divulge secretul şi preferă să se înconjoare de mister şi tăcere?

Pretinsa *Confrerie a Roza-Crucii* n-a avut niciodată existenţă socială. Adepţii purtători ai titlului sunt doar *fraţi prin cunoaştere* şi prin succesul lucrărilor lor. Niciun jurământ nu-i angajează, niciun statut nu-i leagă între ei, nicio altă regulă decât disciplina hermeticâ liber acceptată, de bunăvoie respectată, nu le influenţează liberul arbitru. Tot ceea ce s-a scris sau povestit, conform legendei atribuite teologului din Calw, este apocrif şi demn, cel mult, să alimenteze imaginaţia, fantezia romanescâ a unui Bulwer Lytton. Rozacrucienii nu se cunoşteau deloc între ei; n-aveau nici loc de reuniune, nici sediu social, nici templu, nici ritual, nici însemn exterior de recunoaştere. Ei nu vârsau cotizaţii şi n-ar fi acceptat niciodată titlul - dat unor alţi fraţi - de *cavaleri ai stomacului:* banchetele lor erau inexistente. Ei au fost şi sunt încă nişte izolaţi, truditori împrăştiaţi prin lume, cercetători „cosmopoliţi" în cea mai restrânsă accepţiune a termenului. Cum Adepţii nu recunosc niciun grad ierarhic, rezultă că Roza-Cruce nu este deloc un grad, ci singura consacrare a lucrărilor lor secrete, cea a experienţei, a luminii pozitive a cărei existenţă le-a fost revelată de o credinţă vie. Desigur, e posibil ca unii maeştri sâ fi grupat în jurul lor tineri aspiranţi, să fi acceptat misiunea de a-i consilia, de a-i îndruma, de a le orienta eforturile şi de a forma mici centre iniţiatice al câror suflet era uneori recunoscut, alteori misterios. Dar certificam - şi avem motive foarte pertinente să vorbim astfel - că între posesorii titlului n-a existat niciodată altă legătură decât cea a adevărului ştiinţific confirmat de obţinerea pietrei. Dacă

---

[48] *Un Mystere a la Bastille. Etienne Vinache, medecin empirique et alchimiste (XVIF siecle),* de doctorul Roger Goulard, de Brie-Comte-Robert, în *Bulletin de Ia Societe frangaise d'Histoire de Ia Medecine,* voi. XIV, nr. 8, 11 şi 12.

[48] „Care poartă coroana", termen desemnând persoanele însărcinate să poarte coroanele într-un templu sau mesele pe care acestea erau aşezate - în lb. gr. în orig. (n. tr.).

rozacrucienii sunt fraţi prin descoperire, muncă şi ştiinţă, fraţi prin

acte şi opere, înseamnă că sunt în sensul conceptului filosofie care consideră toţi indivizii ca membri ai aceleiaşi familii umane.

Rezumând, marii autori clasici care au arătat, în lucrările lor literare sau artistice, preceptele filosofiei noastre şi arcanele artei, precum şi cei care au lăsat dovezi irefutabile ale măiestriei lor sunt toţi *fraţi ai adevăratei Roza-Cruce.* Şi acestor savanţi celebri sau necunoscuţi li se adresează traducătorul anonim al unei cărţi reputate[49], când spune în *Prefaţa:* „Cum numai prin cruce trebuie puşi la încercare adevăraţii credincioşi, am recurs la voi, Fraţi ai adevăratei Roza-Cruci, care posedaţi toate comorile din lume. Mă supun în întregime pioaselor şi înţeleptelor voastre sfaturi; ştiu că nu vor putea fi decât bune, fiindcă ştiu câte virtuţi aveţi faţa de restul oamenilor. Cum voi sunteţi cei care împărţiţi Ştiinţa şi cum, în consecinţă, vouă vă datorez ceea ce ştiu, daca pot, totuşi, sâ spun că ştiu ceva, vreau (potrivit ordinii pe care Dumnezeu a stabilit-o în Natura) ca lucrurile sâ se întoarcă de unde au venit. *Ad locum,* zice Ecclesiastul, *unde exeunt flumina revertuntur, ud iterum fluant.* Totul e al vostru, totul vine de la voi, totul se va întoarce, aşadar, la voi.“

Rugăm cititorul a binevoi să ne ierte această digresiune care ne-a dus mai departe decât doream. Dar ni s-a părut necesar să stabilim clar ce este adevărata şi tradiţionala Roza-Cruce hermeticâ, să o separam de alte grupări vulgare care au folosit aceeaşi titulatură[50] şi să putem face deosebirea între puţinii iniţiaţi şi nişte impostori care şi-au satisfăcut

---

[49] ***Le texte d'AIchymie et Ie Songe Verd*, Laurent d'Houry, Paris, 1695, Prefaţa, pp. 25 şi urm.**

[50] **în secolul al XIX-lea, au fost create două Ordine rozacruciene care au căzut repede în uitare: 1. *Ordinul cabalistic al Roza-Crucii,* fondat de Stanislas de Guaita; 2. *Ordinul Roza-Crucii, al Templului şi al Graalului,* fondat la Toulouse, pe la 1850, de vicontele de Lapasse, medic spagirist, elev al prinţului Balbiani din Palermo, pretins discipol al lui Cagliostro. Josephin Peladan, care şi-a atribuit el singur titlul de *Sâr,* a fost unul din animatorii lui estetici. Această mişcare idealista, lipsită de direcţie iniţiaticâ clară şi de**
o bază filosofică solida, nu putea avea decât o durata limitată. *Salonul rozacrucian* şi-a deschis porţile în 1892, iar în 1897 şi-a încetat existenţa.

vanitatea printr-un titlu a cărui dobândire n-ar şti cum s-o justifice.

III

Sâ reluăm acum studiul ciudatelor motive imaginate de Louis d'Estissac pentru decorarea hermeticâ a şemineului sâu.

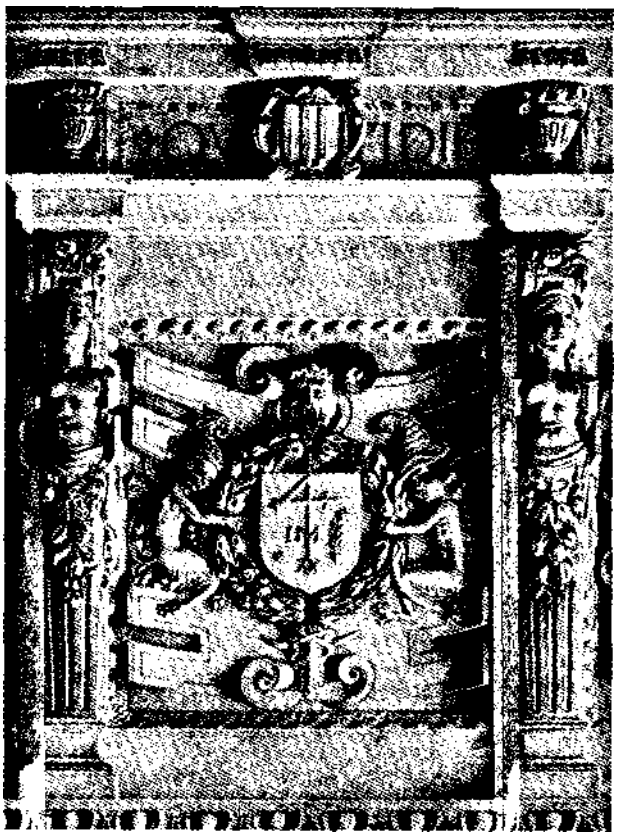
Pe panoul din dreapta, opus celui pe care tocmai l-am analizat, se remarcă masca unui bătrân, pe care l-am identificat mai înainte, ţinând în gură două tije vegetale prevăzute cu frunze şi purtând fiecare un boboc floral pe punctul de a se deschide. Aceste tije montează un soi de migdală tăiată, în interiorul căreia se zăreşte un *vas decorat cu solzi* şi conţinând boboci de floare, fructe, ştiuleţi de porumb. Vedem în asta expresia hieroglifică a vegetaţiei, a nutriţiei şi a creşterii din corpul care se naşte despre care am vorbit. Numai el singur, porumbul, plasat intenţionat alături de flori şi de fructe, este un simbol foarte elocvent. Numele lui grecesc, *ttd,* derivă din *a trai, a subzista, a exista.* Vasul ornat cu scoici simbolizează acea substanţă primitivă pe care natura i-o oferă artistului, la ieşirea din mină, şi cu care el începe să lucreze. De aici va extrage el diversele elemente de care are nevoie; cu ea şi prin ea se realizează întreaga lucrare. Filosofii au zugrăvit-o în chipul *dragonului negru şi acoperit cu solzi,* pe care chinezii îl numesc *Loung* şi a cărui analogie cu monstrul hermetic este perfectă. Ca şi el, este un soi de şarpe înaripat, cu coame, scoţând flăcări pe nări, cu corpul negru şi solzos susţinut de patru labe scurte prevăzute cu câte cinci gheare fiecare. Dragonul uriaş de pe flamurile sciţilor se numea *Apophis.* Or, grecescul ânâcpuaic;, care înseamnă *excrescenţă, lăstar,* are ca rădăcină dnocpuco, cu sensul de *a creşte, a se dezvolta, a produce, a se naşte din.* Puterea vegetativă indicată de fructele din vasul simbolic este, aşadar, în mod clar confirmată prin dragonul mitic, care se dedublează în *mercurul comun* sau în primul dizolvant. Apoi, acest mercur primitiv, unit cu un corp fix, îl face volatil, viu, vegetativ şi roditor. El îşi schimbă atunci numele, schimbându-şi şi calitatea şi devine *mercurul înţelepţilor, umedul radical metalic, sarea celestă* sau *sarea înflorită. Jn Mercurio*

est quicquid quoe runt Sapientes“ - tot ce caută înţelepţii se află în mercur, repetă pe întrecute vechii noştri autori. Nici că se putea exprima mai bine în piatră natura şi funcţia acestui vas pe care atâţia artişti îl cunosc, fârâ a şti ce este în stare să producă. Fără el, fără acest mercur extras din *Magnezia* noastră, ne asigura Filalet, este inutil sâ aprinzi lampa sau cuptorul Filosofilor. Nu vom spune mai mult acum, fiindcă vom mai avea ocazia să revenim asupra subiectului şi să dezvoltăm mai mult arcana majoră a marii arte.

IV

în faţa panoului central, observatorul nu-şi poate înfrâna o instinctivă mişcare de suprizâ, intr-atât de stranie pare decoraţia lui (imaginea XVI).

Doi monştri cu chip de om susţin o coroană formată din frunze şi fructe, care circumscrie un simplu scut francez. Unul dintre ei are o faţâ oribila cu buză de iepure şi un tors golaş, cu sâni. Celălalt are mutra vesela a unui puşti zvăpâiat şi ştrengar, dar bustul păros al antropoizilor. Dacâ braţele şi mâinile n-au altă caracteristica decât subţirimea excesivă, dimpotrivă, membrele inferioare, acoperite de pâr lung şi stufos, se termină la unul cu gheare de felină, iar la celălalt cu gheare de pasăre răpitoare. Aceste fiinţe de coşmar, dotate cu o coadă lungă, îndoită, au pe cap nişte coifuri neobişnuite, unul cu solzi, celălalt striat, al câror vârf se răsuceşte în formă de amonit, între aceste „stephanophore“ cu aspect repulsiv şi plasat deasupra



XVI. FONTENAY-LE-COMTE - CASTELUL TERRE-NEUVE **Şemineul din salonul mare - Motiv central**

lor pe axa compoziţiei, o mască de om care se schimonoseşte, cu ochi rotunzi, cu pâr creţ câzându-i pe fruntea joasă, ţine în gura deschisă şi animalică scutul central legat cu o sforicică. în sfârşit, un bucraniu, situat în partea de jos a panoului, încheie într-o notă macabra acest cuaternar apocaliptic.

Cât despre scut, figurile bizare de pe el par scoase din vreun grimoar vechi. La prima vedere, ai crede că sunt luate din sumbrele *Cheiţe ale Iui Solomon,* imagini trasate cu sânge proaspăt pe pergamentul virgin şi care indică, prin zig-zagurile lor tulburătoare, mişcările rituale pe care bagheta despicată trebuie să le execute sub degetele vrăjitorului.

Acestea sunt elementele simbolice oferite perspicacităţii studentului, ascunse cu abilitate sub armonia decorativă a acestui ciudat subiect. Vom încerca să le explicăm cât de clar posibil, chit că vom cere ajutorul verbului filosofic sau că vom recurge la *limba zeilor* atunci când vom considera că nu putem împinge mai departe această analiză fără a întrece măsura.

Cei doi *gnomi*[51] care stau faţă în faţă simbolizează - poate că cititorul a ghicit - cele două principii metalice ale noastre, corpurile sau *naturile* primare, cu ajutorul cărora Opera începe, se perfecţionează şi se desăvârşeşte. E vorba de geniul sulfului şi al mercurului însărcinate cu paza comorilor subterane, artizani nocturni ai lucrării hermetice, familiare înţeleptului pe care îl servesc, îl onorează, îl îmbogăţesc cu munca lor neîncetata. Sunt posesorii secretelor terestre, revelatorii misterelor minerale. *Gnomul,* creatură fictivă, diformă, dar activă, este expresia ezoterică a vieţii metalice, a dinamismului ocult al corpurilor brute pe care arta îl poate condensa într-o substanţă pură. Tradiţia rabinică spune, în Talmud, că un gnom a participat la ridicarea templului lui Solomon, ceea ce înseamnă că piatra filosofală a stat, probabil, într-o oarecare măsură la temelia lui. Dar, mult mai aproape de noi, catedralele noastre gotice nu-i datorează, după cum spune George Stahl, inimitabilul colorit al vitraliilor lor? „Piatra noastră", scrie un anonim[52], „mai are două virtuţi surprinzătoare: prima în ceea ce priveşte sticla, căreia îi dă în interior tot felul de culori, ca în cazul geamurilor de la Sainte-Chapelle,

---

[51] **Grecescul yvoj|aa, echivalent fonetic al francezului *gnome,* înseamnă *indiciu,* ceea ce te ajută sa cunoşti, sâ clasezi, sâ identifici un lucru; este *semnul său distinctiv.* Fvd>|uwv este, de asemenea, semnul indicator al *mersului soarelui,* limba cadranelor solare şi a *gnomului* nostru. Meditaţi la asta! Un important secret se ascunde sub această cabală.**

[52] ***Clef du Grand-Oeuvre ou Lettres su Sancelrien tourangeau,* Cailleau, Paris, 1777, p. 65.**

din Paris, şi al celor de la bisericile Saint-Gatien şi Saint-Martin din oraşul Tours."

Astfel, viaţa obscură, latentă şi potenţială a celor două substanţe minerale se dezvolta prin contactul, lupta, uniunea naturilor lor contrare, una înflăcărată, alta apoasâ. Acestea sunt elementele noastre, nu mai există altele. Când filosofii vorbesc de *trei principii,* descri- indu-le şi deosebindu-le în mod intenţionat, ei se folosesc de un artificiu subtil, destinat să-i arunce pe neofit în cea mai nemiloasă încurcătură. Vă asigurăm, deci, împreună cu cei mai buni autori, că *două corpuri* sunt suficiente pentru a realiza Magisterul de la început şi până la sfârşit. „Nu este posibil sâ intri în posesia mercurului nostru, se spune în *Războiul de demult al Cavalerilor,* altfel decât prin intermediul a *două corpuri,* dintre care unul nu poate primi fără celălalt perfecţiunea care îi este cerută." Dacâ trebuie sâ admitem un al treilea, îl vom găsi în cel care rezultă din unirea lor şi care se naşte din distrugerea lor reciprocă. Căci zadarnic veţi câuta să multiplicaţi încercările, nu veţi găsi niciodată alţi părinţi ai pietrei decât cele *două corpuri* susnumite, calificate drept *principii,* din care provine un al treilea, moştenitor al calităţilor şi al virtuţilor amestecate ale genitorilor săi. Or, aceste douâ principii, ostile, câci sunt contrare, sunt atât de expresive pe şemineul lui Louis d'Estissac, încât chiar şi un începător în ale alchimiei le-ar recunoaşte fără greutate. Regăsim acolo, umanizaţi, *dragonii hermetici* descrişi de Nicolas Flamei, unul înaripat - monstrul cu buzâ de iepure celălalt apter - gnomul cu torsul păros. „Uită-te bine la aceşti doi dragoni", ne spune Adeptul[53],

„căci ei sunt *adevăratele principii* ale filosofiei pe care înţelepţii n-au îndrăznit să le arate propriilor lor copii. Cel care este dedesubt, fără aripi, este elementul fix sau masculul şi cel care este deasupra este

[53] ***Cartea figurilor hieroglifice*** **de Nicolas Flamei, scriitor, aşa cum sunt ele în a patra arcadă a Cimitirului Inocenţilor din Paris, intrând pe poarta din strada Saint-Denis, spre dreapta, cu explicaţia acestora de către numitul Flamei, tratând transmutaţia metalică, niciodată tipărită. Tradusa de P. Amauld, în** ***Trois Traitez de la Philosoţtiie naturelle,*** **G. Marette, Paris, 1612.**

volatilul sau *femela neagră şi necunoscută*[54] care va domina mai multe luni. Primul este numit *sulf* sau *fierbinţeală şi uscăciune,* iar ultimul, *argint viu* sau *frigiditate şi umiditate.* Sunt *soarele* şi *luna,* de sursă mercurială şi origine sulfuroasa, care, prin focul continuu, se gătesc cu ornamente regale pentru a învinge, fiind uniţi şi apoi schimbaţi în chintesenţa, obiect metalic solid, dur şi puternic. Vechii egipteni au pictat aceşti *şerpi şi dragoni* în formă de cerc, muşcându-şi coada, pentru a spune că erau ieşiţi din acelaşi lucru şi că îşi erau suficienţi sieşi, iar prin această rotire se perfecţionau. Aceşti dragoni sunt cei pe care vechii poeţi i-au pus să păzească fără să doarmă merele de aur din grădinile virginelor Hesperide. Ei sunt aceia peste care Iason, în aventura căutării Lânii de Aur, a vărsat sucul preparat de frumoasa Medeea, poveşti cu care cărţile Filosofilor sunt atât de pline, câci n-a fost niciodată vreun filosof care să nu scrie despre asta, de la veridicul Hermes Trismegistul, Orfeu, Pitagora, Artefius, Morienus şi alţii care le-au urmat până la mine. Sunt cei *doi şerpi* trimişi şi daţi de Iunona, care este *natura metalică,* pe care puternicul Hercule, adică înţeleptul, trebuie să-i stranguleze în leagănul său, adică să-i învingă şi să-i ucidă, ca să-i facă să putrezească, să se descompună şi sa zămisleasscă, la începutul Operei lui. Sunt cei doi şerpi încolăciţi pe Caduceul-Baston al lui Mercur, cu ajutorul cărora el îşi exercită marea lui putere şi se transfigurează cum vrea. Cel care va ucide unul, spune Haly, îl va ucide şi pe celălalt, pentru că unul nu poate muri decât împreună cu fratele lui (pe care Avicena îl numeşte *Căţea de Corasan* şi *Câine de Armenia)-,* cei doi fiind, deci, uniţi într-un vas al sepulcrului, se mușcă unul pe altul, cu cruzime, şi mare fiindu-le veninul şi turbarea, nu se slăbesc deloc din momentul în care s-au

[54] **Aceasta femeie e cea care spune despre ea însăşi în *Căutarea Cântărilor* (cap. I, v. 5): *Nigra sum sed formosa* (Sunt neagră, dar sunt frumoasa).**

încleştat... Aceste două tipuri de spermă, feminină şi masculină, pe care le descriu la începutul *Rozariului* meu *Filosofic,* sunt zămislite (spun Rasis, Avicena şi Abraham Evreul) în rinichi, măruntaie, prin mijlocirea celor patru elemente. Ele sunt umezeala metalelor Sulf şi Argint viu, nu cele vulgare pe care le vând neguţătorii şi apotecarii, ci acelea pe care ni le dau aceste două corpuri frumoase şi dragi pe care le iubim atât de mult. Cele două tipuri de spermă", spunea De- mocrit, „nu se găsesc nicidecum pe pământul celor vii."

Şerpi sau dragoni, formele hieroglifice semnalate de vechii maeştri ca simboluri ale materialelor gata sâ fie prelucrate prezintă, pe opera de artă din Fontenay-le-Comte, câteva particularităţi cu totul remarcabile datorate geniului cabalistic şi erudiţiei autorului lor. Specificul ezoteric al acestor fiinţe antropomorfe e dat nu doar de labele lor de grifon şi de membrele păroase, ci şi, mai ales, de coiful lor. Acest acoperământ, terminat cu un corn ca al zeului Ammon şi care se numeşte în greceşte **XQcxvoc;,** fiindcă acoperă capul şi protejează craniul **(xpaviov),** ne va permite sâ le identificăm. Deja, cuvântul grecesc care desemnează capul, **Koavtov,** ne aduce o indicaţie utilă, căci el marchează în acelaşi timp locul Calvarului, Golgota unde Iisus, Mântuitorul oamenilor, a îndurat Patimile în chiar carnea sa înainte de a se transforma în duh. Or, cele două principii ale noastre, unul purtând crucea şi celălalt lancea care îi va străpunge coasta[55], sunt o imagine, o reflectare a Patimilor Iui Hristos. La fel ca El, dacâ trebuie să renascâ într-un corp nou, curat, glorios, spiritualizat, ele trebuie să-şi suporte împreună calvarul, sâ îndure caznele focului şi sâ moară într-o lentă agonie, după o aprigă luptă (âyarvia).

Se ştie, pe de altă parte, că suflătorii îşi numeau alambicul ***homo galeatus*** - omul care poartă coif - pentru câ era compus dintr-un vas rotund, de forma unui dovleac, cucurbita, acoperit de capitelul său.

---

[55] Longin joacă, în Patimile Domnului Nostru Iisus Hristos, acelaşi rol ca Sfântul Mihail şi Sfântul Gheorghe; Cadmos, Perseu, Iason fac un gest asemănător la păgâni. Centurionul roman străpunge cu o lovitura de lance coasta lui Hristos, aşa cum cavalerii cereşti şi eroii greci străpung dragonul. Este un act simbolic a cărui aplicaţie pozitivă la lucrarea hermeticâ se dovedeşte a fi plină de consecinţe fericite.

Geniile noastre cu coif nu pot, aşadar, sâ simbolizeze altceva decât ***alambicul înţelepţilor*** sau cele două corpuri asamblate, conţinătorul şi conţinutul, materia proprie şi propriul ei vas. Căci dacă reacţiile sunt în mod necesar provocate de unul (agentul), ele nu se fac simţite decât rupând echilibrul celuilalt (pacientul), care serveşte de receptacol şi de vas pentru energia contrară a naturii adverse.

în motivul de care ne ocupăm, agentul se distinge prin coiful ***striat.*** într-adevăr, cuvântul grecesc Qa66d)&r|<;, ***striat, dungat, vărgat,*** are ca rădăcină pa66og, ***nuia, băţ, baghetă, sceptru, caduceu, coadă de suliţă, dardă.*** Aceste diferite sensuri caracterizează majoritatea atributelor materiei active, masculine şi fixe. Mai întâi, e ***bagheta*** pe care Mercur o aruncă între năpârcă şi şarpe (Rhea şi Jupiter), pe care ei se încolăcesc realizând ***Caduceul,*** emblema păcii şi a reconcilierii. Toţi autorii hermetici vorbesc despre o luptă năprasnică între doi dragoni, iar mitologia ne învaţă câ în ea îşi are originea atributul lui Hermes, care i-a împăcat punându-şi între ei bastonul. Este semnul uniunii şi al concordiei pe care trebuie s-o realizeze între foc şi apă. Or, focul fiind reprezentat prin hieroglifa A şi apa prin acelaşi semn grafic inversat V, amândouă suprapuse formează imaginea ***astrului,*** marcă sigură de uniune, de pacificare şi procreere, căci steaua ***(stella)*** semnifică ***fixarea soarelui***[56]. Şi, în fapt, ***semnul*** nu se arată decât după luptă, când totul a devenit calm şi

primele efervescenţe au încetat. Pecetea lui Solomon, figură geometrică rezultând din reunirea triunghiurilor focului şi al apei, confirmă ***uniunea dintre cerşi pământ.*** Este astrul mesianic care anunţă naşterea Regelui regilor, de altfel, ***caduceu,*** cuvânt grecesc de

rivat din X^{r}|Q^{u}X$^{£}$uw, ***a publica, a anunţa,*** revelă faptul că emblema distinctivă a lui Mercur este semnul bunei vestiri. La indienii din

---

[56] **Acest adevăr ezoteric este magistral exprimat într-un Imn al Bisericii creştine:**

Latet sol in sidere.	**Soarele s-a ascuns într-o stea,**
Ori en sin vesperc,	**Răsăritul în apus,**
Attifex in opere;	**Artizanul în operă;**
Per gradam,	**Prin graţia divină,**
Redditur et traditur	**Este înapoiat şi readus *Ad***
pairi ani.	**Patriei lui.**

America de Nord, ***pipa*** pe care o folosesc în ceremoniile civile şi religioase este un simbol analog caduceului, atât prin forma, cât şi prin semnificaţia ei. „Este“, ne spune Noel[57], „o pipă mare, de marmură ***roşie, neagră sau albă.*** Seamănă destul de bine cu un ciocan de luptă; capul este foarte lucios şi ţeava, lungă de două picioare şi jumătate, este un tub destul de tare, omat cu pene de toate culorile şi cu multe cozi din părul femeilor, împletite în mai multe feluri. I se leagă ***două aripi,*** ceea ce o face destul de asemănătoare caduceului lui Mercur sau ***baghetei pe care ambasadorii păcii o purtau altădată.*** Acest tub este fixat în nişte gâturi de cufundări, păsări cu penajul alb cu negru şi mari cât gâştele noastre... Pipa despre care vorbim este foarte venerată printre sălbatici care o respectă ca un ***dar preţios pe care Soarele I-a făcut oamenilor;*** este, de asemenea, simbolul păcii, pecetea tuturor acţiunilor importante şi a ceremoniilor publice." Bagheta lui Hermes este cu adevărat ***sceptrul*** suveranului artei noastre, ***aurul her- metic,*** ordinar, abject şi dispreţuit, mai căutat de filosof decât aurul natural; toiagul pe care marele preot Aaron îl transformă în şarpe şi cel cu care Moise (***Exodul***, XVII, 5, 6) - imitându-1 in asta pe Iisus - loveşte ***stânca,*** adică materia pasiva, şi face sâ ţâşnească apa pură ascunsă în ea este dragonul antic al lui Basil Valentin care are limba şi coada ascuţite la vârf ca ***suliţa,*** ceea ce ne duce cu gândul la şarpele simbolic, ***serpens aut draco qui caudam devoravit.***

Cât despre al doilea corp - pacient şi feminin -, Louis d'Estissac I-a reprezentat sub chipul unui gnom cu buză de iepure, dotat cu sâni şi purtând pe cap un coif *cu solzi.* Ştiam deja, din descrierile pe care ni le-au lăsat autorii clasici, câ această substanţă minerală, aşa cum este ea extrasă din mină, este *solzoasă,* neagră, dură şi uscată. Unii au calificat-o drept *leproasă.* Or, grecescul A truc;, Aem&ot;, are printre derivaţii săi cuvântul Â£7TQa, *lepră,* pentru că această infecţie de temut acoperă epiderma cu pustule şi *solzi.* Prin urmare, este indispensabil să îndepărtezi impuritatea grosieră şi superficială a corpului despuindu-1 de învelişul său solzos (AerciCco), operaţiune care se va realiza cu

---

[57] **Fr. Noel,** ***Dictionnaire de la Fable ou Mythologie grecque, latine, egyptienne, cdtique. persanne etc.,*** **Le Normant, Paris, 1801.**

uşurinţă cu ajutorul unui principiu activ, agentul cu coif striat. Luând ca exemplu gestul lui Moise, va fi suficient să loveşti tare şi de trei ori această stâncă *(Atnac,),* cu aspect arid şi uscat, pentru a vedea ţâşnind apa misterioasă pe care o conţine. Acesta este *primul dizolvant, mercurul comun al înţelepţilor, servitor loial* al artistului, singurul de care are nevoie şi pe care nimic nu I-ar putea înlocui, conform mărturiei lui Geber şi a celor mai vechi Adepţi. Calitatea lui volatilă, care le permite filosofilor să asimileze acest mercur cu hidrargirul vulgar, este, de altfel, subliniată, în basorelieful nostru, prin aripile minuscule ale *lepidopterei (Aeni&oţ-nxtQOv)* aşezate pe umerii monstrului simbolic. Totuşi, cea mai bună denumire pe care autorii i-au dat-o mercurului lor ne pare a fi cea de *Spirit al Magneziei.* Căci ei numesc *Magnezie* (din grecescul *\iâ.yvr\c,, magnet)* materia feminină bruta, care atrage, printr-o virtute ocultă, spiritul închis sub coaja *oţelului Înţelepţilor.* Acesta, pătrunzând ca o flacără arzătoare corpul naturii pasive, arde, consumă părţile ei eterogene, alungă sulful arsenical (sau lepros) şi însufleţeşte mercurul pur pe care îl conţine, care apare sub forma convenţională a unei licori umede şi înflăcărate în acelaşi timp - apa-foc a anticilor -, pe care noi îl numim *Spirit al Magneziei* şi dizolvant universal. „Aşa cum *oţelul atrage spre sine* magnetul*[1], scrie Filalet, „la fel, magnetul se întoarce spre oţel. Asta e ceea ce face *magnetul înţelepţilor* faţă de *oţelul* lor. De aceea, întrucât am zis deja că *oţelul nostru este mina de suprafaţă a aurului,* trebuie, de asemenea, să remarcăm că magnetul nostru este adevărata mină de suprafaţă a *oţelului înţelepţilor*."

în sfârşit - detaliu inutil în lucrare, dar pe care îl semnalăm fiindcă vine în sprijinul analizei noastre - un termen vecin cu Aetcu;, vocabula *AenoQis;,* desemna cândva, în dialectul eolian, *iepurele* (lat. *lepus, leporis),* de unde această diformitate bucală, inexplicabilă *a priori,* dar necesară expresiei cabalistice, care imprimă feţei gnomului nostru fizionomia caracteristică...

Ajunşi în acest punct, avem nevoie de o pauză de gândire. Drumul, încâlcit, plin de mărăcini şi de spini, devine impracticabil. La câţiva paşi de noi, ghicim instinctiv hăul căscat. Crudă incertitudine. Să mai înaintăm, cu mâna în cea a discipolului, ar fi un act de înţelepciune? într-adevăr, Pandora ne însoţeşte, dar, vai!, la ce ne putem aştepta? Cutia

fatală, deschisă imprudent, este goală acum. Nu ne mai rămâne nimic altceva decât speranţa!...

Aici, într-adevăr, autorii, deja foarte enigmatici în privinţa preparării dizolvantului, tac cu încăpăţânare. îngropând într-o tăcere profundă procesul celei de-a doua operaţiuni, ei trec direct la descrierile privitoare la următoarea, adică la fazele şi condiţiile coacerii; apoi, reluând terminologia folosită la prima, îl lasă pe începător să creadă că *mercurul comun* este echivalent cu *Rebisul* sau *compostul* şi că trebuie să se coacă, la fel, într-un vas închis. Filalet, deşi scrie sub constrângerea aceleiaşi discipline, pretinde că umple golul lăsat de predecesorii săi. Dacă citim *Introitus*-ul lui, nu remarcăm nicio ruptură; doar nişte operaţiuni false care compensează lipsa celor adevărate. Ele umplu lacunele, astfel încât şi unele, şi altele se înlănţuie şi se sudează fără a lâsa vreo urmă de artificiu. O asemenea supleţe face imposibilă sarcina profanului de a alege grâul de neghină, ceea ce e râu de ceea ce e bun, greşeala de adevăr. Aproape că nici nu mai e nevoie sâ spunem cât de reprobabile ne par asemenea abuzuri, care nu sunt, în pofida regulii, decât tot atâtea mistificări deghizate. Cabala şi simbolismul oferă destule resurse pentru a exprima ceea ce nu trebuie înţeles decât de un mic număr de oameni; pe de altă parte, considerăm că tăcerea e preferabilă minciunii, fie ea oricât de abil prezentată.

Ar putea surprinde faptul că judecăm atât de aspru o parte a operei celebrului Adept, darnici alţii înaintea noastră nu s-au temut să-i adreseze aceleaşi reproşuri. Tollius, Naxagoras, Limojon de Saint-Didier, mai ales, au demascat insidioasa şi perfida formulă, iar noi suntem perfect de acord cu ei. Misterul care ascunde această a doua operaţiune este cel mai mare dintre toate; el se referă, într-adevăr, la elaborarea *mercurului filosofic,* care n-a fost niciodată prezentată în mod deschis. Sigur, unii au recurs la alegorie, la enigme, la parabole; dar majoritatea maeştrilor s-au abţinut să trateze această delicată chestiune. „Este adevărat", scrie Limojon de Saint-Didier[58], „că există filosofi care, pârând de altfel foarte sinceri, îi induc, totuşi, pe artişti în această eroare, susţinând foarte serios că cei care nu cunosc aurul filosofic vor putea să-

[58] ***Le Triomphe Hermetique,* op. cit, p. 71.**

i găsească în aurul comun copt cu Mercurul Filosofilor. Filalet procedează aşa. El dă asigurări că Trevisan, Zacharie şi Flamei au urmat această cale; adaugă, totuşi, că ea n-a fost adevărata cale a înţelepţilor, deşi conduce la acelaşi rezultat. Numai că aceste asigurări, oricât de sincere ar părea, nu-i pot înşela pe artişti, care, voind să-i urmeze pe acelaşi Filalet care îi învaţă cum să purifice şi să însufleţească mercurul de rând pentru a face din el Mercurul Filosofilor (ceea ce este o eroare foarte grosolană sub care a ascuns secretul Mercurului înţelepţilor), se angajează pe baza spuselor lui într-o lucrare absolut imposibilă. De aceea, după o muncă îndelungată, plină de necazuri şi de pericole, n-au decât un mercur şi mai impur decât era mai înainte, în locul unui mercur însufleţit al chintesenţei celeste. Eroare deplorabilă care a pierdut, ruinat şi care va mai ruina încă un mare număr de artişti." Şi totuşi, cercetătorii care au trecut cu succes de primele obstacole şi au extras *apa vie* din *Fântâna* antică posedă o cheie capabilă să deschidă uşile laboratorului hermetic[2]. Dacă bâjbâie şi se plictisesc aşteptând, dacă-şi multiplică tentativele fără a descoperi o soluţie fericită, asta se datorează, fără îndoială, faptului că nu cunosc încă suficient doctrina. Să nu dispere, totuşi; meditaţia, studiul şi mai ales o credinţă vie, neclintită, vor atrage în cele din urmă asupra lucrărilor lor binecuvântarea cerului. ‚Adevărat vă spun“, zice Iisus (Evanghelia după Matei, XVII, 19), „dacă aţi avea credinţă cât un grăunte de muştar, aţi zice muntelui acestuia: «Mută-te de aici acolo!» şi el s-ar muta; şi nimic nu v-ar fi cu neputinţă[59]*. Căci credinţa, certitudinea spirituală a adevărului încă nedemonstrat, preştiinţă a realizabilului, este acea făclie pe care Dumnezeu a pus-o în sufletul omenesc pentru a-l lumina, a-l călăuzi, a-l povăţui şi a-l înălţa. Simţurile ne abat adesea de la calea cea dreaptă; credinţa nu ne înşală niciodată. „Singură credinţa**, scrie un filosof anonim[1], „exprimă o voinţă pozitivă; îndoiala o face neutră şi scepticismul negativă. A crede înainte de a şti este cumplit pentru savanţi, dar ce vreţi? Natura nu se va schimba, nici măcar pentru ei; şi are pretenţia de a ne impune credinţa, adică încrederea în ea, căci numai aşa ne va acorda graţiile ei. în ceea ce

[59] ***Comment l'Esprit vient aux tables,* scrisă de un om care nu şi-a pierdut credinţa, Librairie Nouvelle, Paris, 1854.**

mâ priveşte, mărturisesc câ mi s-a părut mereu destul de generoasă pentru a-i trece cu vederea această fantezie.**

Investigatorii ar face bine să afle, aşadar, înainte de a intra la noi cheltuieli, ce diferenţiază primul mercur de mercurul filosofic: când ştii bine ce cauţi, e mai uşor să decizi încotro o iei. Trebuie sâ se ştie câ dizolvantul lor, sau *mercurul comun,* este rezultatul *muncii naturii,* în timp ce *mercurul înţelepţilor* rămâne un *produs al artei.* în realizarea acestuia, artistul, aplicând legile naturale, ştie ce vrea sâ obţină. în cazul mercurului comun, nu este acelaşi lucru, căci Dumnezeu îi interzice omului să-i pătrundă misterul. Niciun filosof nu ştie, şi mulţi au mărturisit-o, în ce mod materiile iniţiale, puse în contact, reacţionează, se întrepătrund, se unesc în cele din urmă sub *vălul tenebrelor* care învăluie, de la început până la sfârşit, schimbările intime ale acestui neobişnuit proces de procreare. Asta explica de ce scriitorii s-au arătat atât de rezervaţi cu privire la *mercurul filosofic,* căruia operatorul îi poate urmări, înţelege şi dirija fazele succesive după cum vrea. Dacâ tehnica reclamă un oarecare timp şi cere ceva efort, ea este, în schimb, extrem de simplă. Orice profan care ştie să întreţină focul o va executa la fel de bine ca un alchimist expert. Ea nu presupune nici îndemânare specială, nici abilitate profesională, ci doar cunoaşterea unui ciudat *artificiu,* care constituie acel *secretum secretorum* care n-a fost dezvăluit până acum şi nu va fi probabil niciodată. Apropo de aceasta operaţiune, al cărei succes asigură obţinerea *Rebisului* filoso- fal, Jacques Le Tesson[60], citându-1 pe Damaschin, scrie câ, în momentul realizării lucrării, acest Adept „se uita prin toată încăperea ca sâ vadă daca nu cumva erau muşte înăuntru, vrând astfel să spună că nu puteai s-o ţii prea secretă pentru pericolul care putea să se întâmple."

înainte de a merge mai departe, să spunem despre acest *artificiu necunoscut* — care, din punct de vedere chimic, ar trebui calificat drept absurd, bizar sau paradoxal, pentru că acţiunea lui inexplicabilă sfidează orice regulă ştiinţifică - că el marchează răscrucea la care ştiinţa alchimică se îndepărtează de ştiinţa chimică. Aplicat pe alte corpuri, el

---

[60] ***Le Grand etExcellent Oeuvre des Sages,*** **par Jacques Le Tesson,** ***Second dialogue duLyon Verd,*** **cap. VI, ms. sec. al XVII-lea, Bibi. din Lyon, nr. 971.**

furnizează, în aceleaşi condiţii, tot atâtea rezultate imprevizibile, substanţe dotate cu calităţi surprinzătoare. Acest unic şi puternic *mijloc* permite astfel o dezvoltare de o anvergură nebănuită, prin multiplele *elemente simple* noi şi prin compuşii derivaţi din aceleaşi elemente, dar a căror geneză rămâne o enigmă pentru chimie. Evident, asta n-ar trebui să se ştie. Dacâ am pătruns în acest domeniu rezervat al hermeticii, dacâ, mai îndrăzneţi decât înaintaşii noştri, l-am semnalat, este pentru câ am dori sâ arătăm: 1) că alchimia este o *ştiinţă veritabilă,* susceptibilă, ca şi chimia, de extindere şi de progres, şi nu achiziţia empirică a unui *secret de fabricare* a metalelor preţioase; 2) câ alchimia şi chimia sunt două ştiinţe pozitive, exacte şi reale, deşi

diferite una de alta, deopotrivă în practică şi în teorie; 3) că, din aceste motive, chimia n-ar putea să revendice o origine alchimică; 4) că nenumăratele proprietăţi, mai mult sau mai puţin miraculoase, atribuite în bloc de către filosofi doar pietrei filosofale aparţin fiecare substanţelor necunoscute obţinute plecând de la materiale şi corpuri chimice, dar tratate după tehnica secretă a Magisterului nostru.

Nu e de datoria noastră să arătăm în ce constă *artificiul* utilizat în producerea *mercurului filosofic.* Spre marele nostru regret şi în ciuda întregii solicitudini pe care o manifestăm pentru „fiii ştiinţei", trebuie să imităm exemplul înţelepţilor, care au considerat prudent să ţină ascuns acest important *cuvânt.* Ne vom limita la a spune că acest al doilea mercur, sau *materie viitoare* a Operei, este rezultatul reacţiilor dintre două corpuri, unul fix, celălalt volatil; primul, ascuns sub epitetul de aur *filosofic,* nu este nicidecum aurul vulgar; al doilea este apa vie, descrisă mai înainte sub numele de *mercur comun.* Prin dizolvarea corpului metalic cu ajutorul *apei vii* reuşeşte artistul să obţină *radicalul umed* al metalelor, *sămânţa* lor, *apa permanentă* sau *sarea înţelepciunii,* principiu esenţial, *chintesenţă* a metalului dizolvat. Această dizolvare, realizată după regulile artei, cu toate dispoziţiile şi condiţiile cerute, este foarte diferită de operaţiunile chimice analoge. Nu seamănă prin nimic cu ele. In afara timpului îndelungat şi a cunoaşterii modului convenabil, ea obligă la numeroase şi dificile reiterări. Este o muncă anostă. Filalet[61] însuşi o proclamă atunci când spune: „Noi, care am lucrat şi cunoaştem operaţiunea, ştim cu siguranţă că nu există muncă mai plictisitoare decât aceea a primei preparări[62]. Motiv pentru care Morien îl avertizează pe regele Calid că numeroşi înţelepţi s-au plâns mereu de plictiseala provocată de această Operă... Asta este, aşadar, ceea ce I-a făcut pe

---

[61] ***Introitus apertus ad occlusum Regis palatium,* op. cit., cap. VIII, 3,4.**

[62] **Vedem că Adeptul vorbeşte de prepararea *Mercurului filosofic* ca fiind prima operaţiune dintre toate. El o omite cu buna ştiinţă pe cea care are ca rezultat dizolvantul universal, pe care o presupune cunoscuta şi încheiată. In realitate, e vorba de prima operaţiune a celei de-a doua lucrări. Acesta este un artificiu filosofie curent, de care ţinem să-i prevenim pe discipolii lui Hermes.**

celebrul autor al *Secretului hermetic* să spună că efortul necesitat de prima operaţiune era o *muncă de Hercule.* " Trebuie să urmăm aici excelentul sfat din *Triumful hermetic* şi sâ nu ne temem „sâ îmbibăm adesea pământul cu apa lui şi să-i uscâm tot de atâtea ori". Prin aceste lixivieri succesive, sau *spălături* - cum le zice Flamei - prin aceste imersiuni frecvente şi reînnoite, se extrage în mod progresiv umiditatea vâscoasă, oleaginoasă şi pură a metalului „în care", ne asigură Limojon de Saint-Didier, „rezidă energia şi marea eficacitate a mercurului filosofie". Apa vie, „mai mult celesta decât terestră", acţionând asupra materiei grave, îi rupe coeziunea, o înmoaie, o solubilizează încet-încet, se ataşează doar de particulele pure ale masei dezagregate, le abandonează pe celelalte şi urca la suprafaţă, luând cu ea ceea ce a putut sâ identifice ca fiind conform cu natura ei ardentă şi spirituală. Acest caracter important al *ascensiunii a ceea ce este subtil* (fin) prin *separarea lui de ceea ce este dens* (grosier) a făcut ca operaţiunea *mercurului înţelepţilor* sâ fie numită *sublimare*[63]. Dizolvantul nostru, spirit pur, joacă aici rolul simbolic al *vulturului ridicându-şi prada* în gheare şi acesta este motivul pentru care Filalet, Cosmopolitul, Cyliani, d'Espagnet şi mulţi alţii ne recomandă să-i dăm avânt, insistând asupra necesităţii de *a-l face să zboare.* Căci spiritul se ridică şi materia se depune sub formă de precipitat. Ce este smântână, dacâ nu cea mai bună parte a laptelui? Or, Basil Valentin ne învaţă câ „piatra filosofală se prepară în acelaşi mod în care sătenii fac untul", bătând sau agitând smântână, ce reprezintă, în această situaţie similară, *mercurul nostru filosofic.* In consecinţă, toată atenţia artistului trebuie sâ se concentreze pe extracţia mercurului, care se culege, de la suprafaţa compusului dizolvat, smântânind onctuozitatea vâscoasă şi metalică, pe măsura ce se produce. Este, de altfel, ceea ce înfăţişează cele două personaje din *Mutus Liber*[64], unde vedem femeia spumuind, cu o lingură, licoarea

---

[63] **„Vei separa pământul de foc, ceea ce este subtil de ceea ce este dens, cu mare grija şi iscusinţa." - Hermes Trismegistul în *Tabla de smarald.***

[63] **în *Les Douze Clefs de Ia Philosophie*, op. cit.**

[64] ***Mutus Liber, in quo tamen Philosophia Hermeticâ figuris hieroglyphicis deţnngitur,* fer *optimo maximo Deo misericordi consecratus solisque Sliis artis dedicalus***

aflată într-un vas de pământ pe care soţul ei i-o ţine la îndemână.„Aşa este“, scrie Filalet, „ordinea operaţiei noastre şi aşa este toată filosofia noastră/[1] Hermes, desemnând materia bazica şi fixă prin hieroglifa solară şi dizolvantul său prin simbolul lunar, o explică în puţine cuvinte: „Soarele[11], spune el, „îi este tatăl şi luna îi este muma.[11] Vom înţelege totodată sensul secret pe care-l au aceste cuvinte ale aceluiaşi autor: „Vântul I-a purtat în pântecele său“. *Vântul* sau *aerul* sunt epitete aplicate *apei vii,* pe care volatilitatea o face să dispară în foc fără a lăsa vreo urmă reziduală. Şi cum această apă - *luna noastră hermeticâ* - penetrează natura fixă a *soarelui filosofic,* căreia îi reţine şi reuneşte cele mai nobile particule, filosoful este îndreptăţit să afirme că *vântul este matricea mercurului nostru, chintesenţa aurului înţelepţilor* şi sămânţă minerală pură. „Cel care a înmuiat Soarele uscat[11], spune Henckel[2], „folosindu-se de Luna umedă, astfel încât unul a devenit asemănător cu celălalt şi au rămas uniţi, a găsit apa binecuvântată care curge în Grădina Hesperidelor.[11]

Aşa se realizează primul termen al axiomei *Solve et Coagula,* prin volatilizarea regulată a fixului şi prin combinarea lui cu volatilul; corpul s-a spiritualizat şi sufletul metalic, abandonându-şi haina murdară, îmbracă alta mai de preţ căreia vechii maeştri i-au dat numele de *mercur filosofic.* Este *apa a doi campioni,* după cum spune Basil Valentin, a cărei fabricare este arătată prin gravura reprezentând cea de-a doua cheie. Unul dintre aceştia poartă un vultur pe sabie (corpul fix), celălalt ascunde la spate un caduceu (dizolvantul).

Toată partea de jos a desenului este ocupată de două aripi întinse, în timp ce în centru, în picioare între cei doi luptători, apare zeul Mercur în chip de adolescent încoronat, în întregime gol şi ţinând în fiecare mână câte un caduceu. Simbolismul acestei figuri e lesne de înţeles. Aripile mari, care le servesc de planşeu spadasinilor, marchează scopul

---

authore cujus nomen est Altus. **Cu privire la acest excelent tratat, vezi *Alchimie,* la Ed. Jean-Jacques Pauvert, p. 40, secvenţe în diferite locuri (vezi reproducerea parţiala a planşelor în *Dicţionar de alchimic ilustrat,* realizat de Alexandru Pop, ed. Paralela 45, 2006, p. 113-117, n. tr.)**

operaţiunii, adică volatilizarea unor porţiuni pure din corpul fix; vulturul arată cum trebuie procedat, iar caduceul îl desemnează pe cel care trebuie să-şi atace adversarul, mercurul nostru dizolvant. Cât despre junele mitologic, nuditatea lui traduce despuierea totală de particulele impure, iar coroana este indiciul nobleţei lui. în sfârşit, prin cele două caducee, el simbolizează *mercurul dublu,* epitet pe care unii Adepţi I-au înlocuit cu cel de *filosofic,* pentru a-l diferenţia mai bine de *mercurul simplu* sau comun, *apa vie* şi dizolvantă.[1] Acest *mercur dublu* e cel pe care-l găsim reprezentat pe şemineul de la Terre-Neuve prin capul uman simbolic care ţine între dinţi sfoara blazonului încărcat de embleme. Expresia animalică a măştii cu ochi arzători, fizionomia sa energică, devorată de pofte, scot în evidenţă forţa vitală, activitatea generatoare, toate aceste capacităţi de producere pe care mercurul nostru le-a primit prin concursul reciproc al naturii şi al artei. Am văzut că îl recoltăm de deasupra apei, el ocupând suprafaţa ei, deci locul cel mai înalt; e ceea ce I-a făcut pe Louis d'Estissac să-i plaseze imaginea în vârful panoului decorativ. Cât despre bucraniu, sculptat pe aceeaşi axă, dar în partea de jos a compoziţiei, el semnifică acel *caput mortuum* scâr- nav, grosolan, *pământ damnat* al corpului, impur, inert şi steril, pe care acţiunea dizolvantului îl separă, îl respinge, îl face să se depună ca un reziduu inutil şi fără valoare.

Filosofii au tradus uniunea fixului cu volatilul, a corpului cu spiritul prin figura *şarpelui care îşi devorează propria coadă. Ouroboros*-ul alchimiştilor greci (ouoot, *coadă,* Зoqo<„ *care devorează),* redus la cea mai simplă expresie a lui, ia astfel forma circulară, traseu simbolic

al infinitului şi al eternităţii, ca şi al perfecţiunii. Este cercul central din reprezentarea grafică a mercurului şi acelaşi pe care îl remarcăm, ornat cu frunze şi fructe pentru a evidenţia capacitatea vegetativă şi forţa roditoare, pe basorelieful pe care 0 studiem. în plus, semnul este complet, în pofida grijii Adeptului nostru de a-l masca. Dacă ne uităm cu atenţie, vom vedea că, într-adevăr, coroana are la curbura de sus două expansiuni spiralate şi, la cea de jos, crucea, figurată prin coamele şi axul frontal al bucraniului, elemente complementare cercului în semnul astronomic al planetei Mercur.

Ne mai rămâne să disecăm blazonul central, care, după cum am văzut, este ţinut de capul uman (şi plasat în consecinţă sub dependenţa lui), imagine a *mercurului filosofic,* predominant în diversele motive ale panoului. Acest raport între mască şi scut arată îndeajuns rolul esenţial al materiei hermetice în expunerea cabalistică a ar- moariilor neobişnuite. Caracterele misterioase exprimă, în rezumat, toată truda filosofului, de data asta nu cu ajutorul unor forme împrumutate din floră ori faună, ci prin nişte figuri de notaţie grafică. Această paradigmă constituie astfel o veritabilă formulă alchimică. Să semnalăm mai întâi trei stele, caracteristice gradelor Operei, care sunt în număr de trei, sau, dacă preferaţi, celor trei etape succesive ale aceleiaşi substanţe. Primul dintre asteriscuri, izolat în treimea inferioară a blazonului, desemnează *primul nostru mercur* sau *apa vie* a cărei compoziţie ne-au arătat-o cei doi gnomi *stephanophori.* Prin solvirea *aurului filosofic,* pe care nimic nu o indică nici aici, nici în altă parte[65], se obţine *mercurul Filosofie,* compus din fix şi volatil, încă neunit în mod radical, dar susceptibil de coagulare. Acest al doilea mercur este exprimat prin cei doi V împreunaţi din vârf, semn alchimic cunoscut al alambicului. Mercurul este, o ştim, *alambicul înţelepţilor,* cucurbita şi capiteliul reprezentând cele două elemente spiritualizate şi unite. Numai cu mercurul filosofic

---

[65] **„Trebuie să ştii că această acţiune de solvire şi separare n-a fost niciodată descrisă de niciunul din vechii înţelepţi Filosofi care au trăit înaintea mea şi au avut ştiinţa de a face acest Magister. Şi, dacă au vorbit despre asta, n-au făcut-o decât prin enigme şi figuri, şi nu pe faţă", Basil Valentin, *Testamentum.***

încep înţelepţii acea lungă lucrare compusă din operaţiuni numeroase[66], pe care au numit-o *concocţie* sau *maturare*. Compusul nostru, supus acţiunii lente şi continue a focului, distilează, se condensează, se ridică, se lasă în jos, se umflă, devine păstos, se contractă, îşi micşorează volumul şi, agent al propriilor cohobaţii, capătă încet-încet o consistenţă solidă. Astfel ridicat cu un grad, acest mercur, devenit fix prin menţinerea la foc, are din nou nevoie să fie dizolvat de prima apa, ascunsă aici sub semnul I, urmat de litera M, adică *Spiritul Magneziei,* alt nume al dizolvantului. în notaţia alchimică, orice bară sau linie, indiferent de direcţia ei, este semnătura grafică convenţionala a spiritului, ceea ce merită a fi reţinut dacă vrem să ştim ce corp se ascunde sub epitetul de *aur filosofic,* tată al mercurului[2] şi soare al Operei. Majuscula M serveşte la identificarea *Magneziei* noastre, fiind, de altfel, litera ei iniţială. Această a doua lichefiere a corpului coagulat are ca obiect mărirea şi fortificarea lui, alimentându-1 cu laptele mercurial căruia îi datorează fiinţa, viaţa, puterea vegetativă. El redevine pentru a doua oară volatil, dar pentru a relua, la contactul cu focul, consistenţa uscată şi dură pe care o dobândise înainte. Şi am ajuns astfel în vârful hampei ce susţine caracterul bizar al cărui aspect aminteşte de cifra 4, dar care simbolizează, în realitate, calea, drumul pe care trebuie să-i urmam. Ajunşi în acest punct, o a treia solvire, asemănătoare cu primele două, ne duce, tot pe drumul drept al *regimului* şi pe *calea lineară* a focului, la al doilea astru, pecete a materiei perfecte şi coagulate pe care va fi suficient s-o coacem continuând gradele cerute fără să ne îndepărtăm niciodată de aceasta *cale lineară* care se termină cu bara *spiritului,* foc sau sulf in- combustibil. Acesta este semnul, dorit cu ardoare, al pietrei sau al medicamentului de prim ordin. Cât despre

[66]Artiştii care au crezut că a treia lucrare se desăvârşea printr-o coacere continua, care nu presupunea altă grija decât un foc întreţinut, temperatura egală şi constanta, s-au înşelat amarnic. Adevărata concocţie nu se face deloc aşa şi este ultimul obstacol de care se lovesc cei care, după lungi şi grele eforturi, au ajuns în sfârşit în posesia mercurului filosofie. O informaţie utila va putea să-i redreseze: culorile nu sunt opera focului, ele nu apar decât prin voinţa artistului; nu pot fi observate decât *prin sticlă,* adicâ în fiecare fază de coagulare. Dar veţi putea oare să mă înţelegeţi?

ramura care are drept floare o stea, situată în afara operei, ea demonstrează că, prin reiterarea aceleiaşi tehnici, piatra se poate multiplica în cantitate şi în calitate, graţie fecundităţii excepţionale pe care a primit-o de la natură şi de la artâ. Or, cum fertilitatea ei exuberantă provine din apa primitivă şi celestă, care îi dă sulfului metalic activitatea şi mişcarea în schimbul virtuţii sale de coagulare, înţelegem că piatra nu se deosebeşte de mercurul filosofic decât prin gradul de perfecţiune şi nu prin substanţă. înţelepţii au deci dreptate să afirme că „piatra filosofilor, sau mercurul nostru, şi piatra filosofală *sunt unul şi acelaşi lucru, dintr-una şi aceeaşi specie*", deşi unul este mai copt şi mai grozav decât celălalt. Referitor la acest mercur, care este, de asemenea, *sarea înţelepţilor* şi *piatra unghiulară* a Operei, vom cita un pasaj din Khunrath[67], foarte transparent în ciuda stilului său emfatic şi a abuzului de fraze incidente.,.Piatra Filosofilor, spune autorul, „este Ruach Elohim (care se odihnea - *incubebat* - pe ape *[Geneza,* I]), conceput prin meditaţia cerului (Dumnezeu singur, în neţărmurita lui bunătate, voind aşa) şi făcut *corp adevărat* şi greu în toate sensurile, în uterul virgin al lumii generate întâi, sau din haosul creat, adică *pământul,* gol şi inutil, şi apa; este fiul născut în lumina Macrocosmosului, cu chip dezgustător (în ochii smintiţilor), diform şi aproape infirm; asemănător, totuşi, şi din aceeaşi substanţă cu autorul său *(parens).* Lume mică (nu-ţi imagina că e vorba de om sau de altceva produs de el sau prin el), catolic, treime, hermafrodit, vizibil, sensibil la pipăit, auz, miros şi gust, local şi finit, regenerându-se prin el însuşi şi prin mâna obstetricală a artei fizico-chimiei, glorificat în corpul său încă de Ia asumarea Iui; putând să servească pentru plăceri sau *întrebuinţări* aproape infinite şi uimitor de binefăcătoare microcosmosului şi macrocosmosului în trinitatea catolică. O, tu, fiu al pierzaniei, lasă aşadar fără îndoială argintul viu (ubQdpyuQov) şi cu el toate lucrurile, oricare ar fi ele, preparate de tine. Tu eşti tipul pescarului, nu al Salvatorului; poţi şi trebuie să fii eliberat, iar nu să eliberezi tu însuţi. Eşti figura mijlocitorului care conduce la greşeală, la ruină şi la moarte,

---

[67] **Henri Khunrath, *Amţhitheâtre de I'EtemelIeSapience,* Paris, Chacomac, 1900, p. 156.**

şi nu a celui care este bun şi conduce la adevăr, la creştere şi la viaţă. El a domnit, domneşte şi va domni firesc şi universal peste lucrurile naturale; este fiul catolic al naturii, *sarea* (ia aminte) *lui Satum*, fuzibilâ după constituţia sa specială, pretutindeni şi mereu în natură prin ea însăşi; şi, prin originea şi virtutea ei, *universală.* Ascultă şi fii atent: *această sare este piatra străveche.* Este un mister al cărui sâmbure *(nucleus)* se află în denarul de argint. Taci precum Harpocrate! Cine poate înţelege sâ înţeleagă. Am zis. *Sarea sapienţei* a fost nu fără motiv împopoţonată de *Sapienţi* cu multe nume; ei au zis ca nu există nimic mai folositor pe lume decât ea şi *soarele.* Gândeşte-te la asta."

înainte de a trece mai departe, ne permitem sâ facem o remarcă de o oarecare importanţă, cu privire la fraţii noştri şi la oamenii binevoitori. Căci intenţia noastră este de a da aici completarea a ceea ce am arătat în precedenta noastră lucrare, *Misterul catedralelor.*

Cei mai instruiţi dintre ai noştri în cabala tradiţională au fost fără îndoială frapaţi de raportul existent între *calea, drumul* trasat prin hieroglifa care împrumuta forma cifrei 4 şi *antimoniul mineral* sau *stibium,* în mod clar indicat prin această vocabulă topografică, într-adevăr, oxisulfura de antimoniu natural se numea, la greci, Ltl[J|ji sau EtlSl; or Lxi6ia este *drumul, cărarea, calea* pe care investigatorul (Etl6eu<;) sau *pelerinul* o străbate în călătoria lui; pe care o calcă în picioare (ExeiSco). Aceste consideraţii, bazate pe o corespondenţă exactă a cuvintelor, n-au scăpat vechilor maeştri, nici filosofilor moderni care, susţinându-le cu autoritatea lor, au contribuit la răspândirea acestei erori nefaste cum câ antimoniul vulgar era

misteriosul *subiect* al artei. Confuzie regretabilă, obstacol invincibil de care s-au lovit sute de cercetători. De la Artephius, care-şi începe tratatul[68] prin aceste cuvinte: „Antimoniul are părţi din Saturn...“, până la Filalet, care-şi intitulează una din lucrări: *Experienţe privind prepararea Mercurului filosofic din Regulus de Antimoniu marţial înstelat şi argint,* trecând prin *Carul triumfal al Antimoniului* de Basil Valentin, şi prin afirmaţia periculoasă, prin pozitivismul ei ipocrit, a lui Batsdorff, numărul celor care s-au lăsat prinşi în această capcană grosolană este de-a dreptul uluitor. Evul Mediu a văzut suflătorii şi archimiştii volatilizând, fără niciun rezultat, tone de mercur amestecat cu aur stibiat. în secolul al XVIII-lea, savantul chimist Jean-Frederick Henckel[69] mărturiseşte, în al său *Tratat de Apropriere,* că a consacrat mult timp acestor costisitoare şi zadarnice experienţe. „Antimoniul pur“, spune el, „este privit ca un mijloc de uniune între mercur şi metale; şi iată motivul: el nu mai este mercur, dar nu e încă nici metal perfect; a încetat să fie unul şi a început sâ devină celălalt. Totuşi, nu trebuie să trec sub tăcere faptul că am realizat în van mari lucrări pentru a uni mai profund aurul şi mercurul prin intermediul antimoniului pur.“ Şi cine ştie dacâ nu cumva mulţi artişti nu mai urmează şi astăzi exemplul deplorabil al spagiriştilor medievali? Vai! Fiecare cu marota lui, fiecare cu ideea lui fixă şi ceea ce vom putea spune nu va prevala nicicum asupra unei prejudecăţi atât de tenace. Nu contează; datoria noastră fiind înainte de toate de a-i ajuta pe cei care nu se hrănesc cu himere, vom scrie doar pentru ei, fără să ne preocupăm mai mult de ceilalţi. Să reamintim, deci, că o altă similitudine de cuvinte ne-ar face, de asemenea, să tragem concluzia câ piatra filosofală ar putea proveni din antimoniu. Se ştie câ alchimiştii din secolul al XlV-lea numeau *Kohl* sau *Kohol* remediul lor universal, de la cuvintele arabe *al cobol*, care înseamnă *pulbere fină,*

---

[68] ***Le Secret Livre du Tres-ancien Philosophe Artephius,* în *Trois Traitez de la Philosophie naturelle,* Guillaume Marette, Paris, 1612.**

[69] **J.-F. Henckel, *Opuscule Mineralogiques,* cap. III, p. 404, Herissant, Paris, 1760.**

termen ce a luat mai târziu, în limba noastră, sensul de *alcool*. în arabă, kohl este, se zice, oxisulfura de antimoniu pulverizată, pe care o folosesc femeile musulmane pentru a-şi vopsi sprâncenele în negru. Grecoaicele se serveau de acelaşi produs, care era numit nAaTv6<p0aAj_iou, adică *ochi mare*, pentru că folosirea acestui artificiu le făcea ochii să pară mai mari (răd. TiAaxuc, *larg,* şi 6(ţ)oaA(j65, *ochî).* Iată, veţi gândi, sugestive relaţii. Am fi cu siguranţă de aceeaşi părere dacâ am ignora faptul că nu era nici cea mai mică moleculă de stibinâ în *platyophthalmon-ul* grecilor (sulfură de mercur sublimat), în *kohl-ul* arabilor şi în coAo-ul sau *cohel*-ul turcilor. Ultimele două se obţineau, într-adevăr, prin calcinarea unui amestec de staniu granulat şi de gogoaşă de ristic. Aceasta este compoziţia chimică a *kohl*-ului femeilor orientale, care le-a servit alchimiştilor din vechime ca termen de comparaţie pentru a învăţa prepararea secretă a antimoniului lor. Care este ochiul solar pe care egiptenii îl numeau *oudja*\ el figurează încă printre emblemele masonice, înconjurat de o aură în centrul unui triunghi. Simbolul oferă aceeaşi semnificaţie ca şi litera G, a şaptea a alfabetului, *iniţiala numelui ordinar al Subiectului înţelepţilor,* figurată în mijlocul unei stele radiante. Această materie este *antimoniul saturnian* al lui Arthe- phius, *regulus de antimoniu* la Tollius, adevăratul şi unicul *stibium* al lui Michel Maier şi al tuturor Adepţilor. Cât despre stibina minerala, ea nu posedă niciuna din calităţile cerute şi, oricum ai vrea s-o tratezi, nu vei obţine vreodată nici dizolvantul secret, nici mercurul filosofic. Şi dacâ Basil Valentin îi dă acestuia supranumele de *pelerin* sau de *călător* (CJTIOEUC;)[70], fiindcă trebuie, ne spune el, sâ traverseze *şase văi celeste* înainte de a se fixa într-a şaptea, dacâ Filalet ne
asigură câ el singur este *calea* noastră (otl6ux), acestea nu sunt motive

[70] **Vechi stampe având ca subiect legenda *Icon peregrini* reprezintă Mercurul hermetic sub chipul unui pelerin urcând o cărare abrupta şi pietroasă, într-o zonă cu stânci şi prăpăstii. Purtând pe cap o pălărie mare, plata, el se sprijină cu o mână în toiag şi în cealaltă ţine un scut pe care figurează soarele şi trei stele. Când tânăr, sprinten şi îmbrăcat elegant, când bătrân, obosit şi mizerabil, el este mereu urmat de un câine credincios care pare să-i împărtăşească soarta bună sau rea.**

suficiente pentru a susţine câ respectivii maeştri ar fi pretins câ antimoniul ordinar este generatorul mercurului filosofic. Respectiva substanţă este prea îndepărtată de perfecţiunea, de puritatea şi de spiritualitatea pe care o posedă *radicalul umed* sau *sămânţa metalică* - pe care n-am putea, de altfel, s-o găsim pe pământ - pentru a ne fi cu adevărat util. *Antimoniul înţelepţilor,* materie primară extrasă direct din mină, „nu este tocmai mineral şi cu atât mai puţin metalic, aşa cum ne învaţă Filalet[71]; dar, fără sâ aparţină celor două substanţe, el se află la mijloc între una şi cealaltă. Nu este, totuşi, corporificat, fiind în întregime volatil; nu este nicidecum spirit, fiindcă se lichefiază în foc, precum un metal. Este, aşadar, un *haos* care ţine loc de mamă pentru toate metalele[11]. Este *floarea* (av0t|aov) metalică şi minerală, prima roză, neagră într-adevăr, care a rămas în lumea aceasta ca o particulă a haosului elementar. Din ea, din această floare a florilor *(flos florum),* extragem noi mai întâi *bruma* (ctt(6t]) care este duhul ce merge pe ape şi vestmântul alb al îngerilor; redusă la albul strălucitor, ea este *oglinda* artei, *făclia* (cttîASt)), *lampa* sau *felinarul*[72], strălucirea astrelor şi splendoarea soarelui *(splendor solis);* tot ea, unită cu aurul filosofic, va deveni planeta metalică Mercur (ExtA6o)v dcrTT]Q), *cuibul* de pasăre (oxi6a<;) Phoenix a noastră şi mica ei piatră (oria). Este, în sfârşit, *rădăcina, subiectul* sau *pivotul* (lat. *stipes, stirps)* Marii Opere, şi nu antimoniul vulgar. Sâ ştiţi aşadar, fraţii mei, ca sâ nu mai rătăciţi, că termenul de antimoniu, derivat din grecescul âvo£|_iov, desemnează, printr-un joc de cuvinte familiar filosofilor, *âne-timon-ul* (măgarul-cârmaci), ghidul din Biblie care-i

---

[71] ***Introitus apertus ad occlusumRegis palatium,* op. cit., cap. II, 2.**

[72] **Un desen realizat cu pană de gâscă, executat de Adeptul Lintaud, în manuscrisul sau intitulat *L'Aurore* (Bibi. Arsenalului, sec. al XVII-lea, nr. 3020), arată un rege încoronat, întins inert pe o dala mare, al cărui suflet se ridica, sub chipul unui copil înaripat, spre un felinar suspendat în mijlocul norilor groşi. Semnalăm, de asemenea, pentru hermetişti, ceea ce spune Rabelais despre călătoria în ţara *lantemoţilor (oamenii-felinar),* pe care o fac personajele din cartea sa, *Pantagruel.***

conduce pe evrei la Fântână. Este Aliboron cel mitic, ’AeAicpoQov, *calul soarelui.* Vă mai spun ceva. Nu trebuie sâ pierdeţi din vedere câ, în limba primitivă, cabaliştii greci aveau obiceiul să înlocuiască unele consoane cu cifre în cuvintele cărora voiau sâ le ascundă sensul obişnuit sub unul hermetic. Ei se serveau de simboluri numerice - *episemon* (axayîov) -, precum *koppa, sampi* şi *digamma,* cărora le adaptau o valoare convenţională. Modificate prin acest procedeu, substantivele constituiau adevărate criptograme, deşi forma şi pronunţia lor nu păreau deloc să fi suportat vreo alterare. Or, vocabula *antimoniu,* cramai, era scrisă întotdeauna cu episemon (<;), echivalent cu două consoane unite, *sigma* şi *tau* (crr), atunci când era folosită pentru a caracteriza subiectul hermetic. Scris în felul acesta, nu mai este stibina mineralogiştilor, ci o *materie semnată* de natură, sau, mai bine zis, o mişcare, dinamism sau vibraţie, *viaţă sigilată* (c;ifj|a£vaL), ca să-i permitâ astfel omului s-o identifice, semnătură specifica şi supusă regulilor numărului *şase.* ’Emue|_iov, cuvânt format din ’E7il, *pe,* şi arma, *semn,* semnifică într-adevăr *marcat de un semn distinctiv,* iar acest semn trebuie sâ corespundă numărului şase. în plus, un termen apropiat, folosit frecvent pentru asonanţâ în cabala fonetică, cuvântul ’ETUcrtr||aa;v înseamnă *cel care ştie, care este învăţat, priceput să.* Unul dintre personajele importante din *Pantagruel,* omul de ştiinţa, se numeşte Epistemon. Cel care-l întruchipează pe epistemonul grec este artizanul secret, spiritul închis în substanţa brută, pentru câ este capabil, el singur, să execute şi să desăvârşească lucrarea întreagă, fără alt ajutor decât cel al focului elementar.

Ne-ar fi uşor sâ completăm ceea ce am spus despre mercurul filosofic şi despre prepararea lui; dar nu e de datoria noastră să dezvăluim acest important secret. învăţătura scrisă n-ar putea s-o întreacă pe cea pe care prozeliţii o primeau cândva în timpul Micilor Mistere de la Agra. Şi dacâ ne asumăm cu plăcere sarcina ingrată a lui Hydranos, botezătorul antic, în schimb, domeniul ezoteric al Marilor Eleusine ne este strict interzis. înainte de a primi iniţierea supremă, misticii greci jurau pe viaţa lor şi în prezenţa Hierofantului, preotul suprem, să nu dezvăluie niciodată nimic din adevărurile care le erau încredinţate. Or,

noi nu ne adresăm nicidecum câtorva discipoli siguri şi de încredere, în întunecimea unui sanctuar închis, în faţa imaginii divine a unei venerabile Ceres - piatră neagră importata din Pessinonte - sau a sacrei Isis, aşezate pe un bloc cubic; noi vorbim în pragul templului, sub peristil şi în faţa mulţimii, fără să le cerem auditorilor niciun jurământ prealabil. în condiţii atât de diferite, cum să te miri că suntem prudenţi şi circumspecţi? Sigur, deplângem faptul că instituţiile iniţiatice ale Antichităţii au dispărut pentru totdeauna şi că un exoterism îngust s-a substituit spiritului larg al Misterelor de altădată; căci noi credem, ca şi filosoful[73], „că este mai demn de natura umană şi mai instructiv să admiţi miraculosul încercând să extragi din el adevărul, decât să-i tratezi de la bun început drept minciuna sau să-i canonizezi ca miracol, pentru a scăpa de explicarea lui". Dar acestea sunt regrete inutile. Timpul, care distruge totul, a făcut *tabula rasa* din civilizaţiile antice. Ce-a mai rămas astăzi din ele, dacă nu mărturia istorică a grandorii şi forţei lor, amintire îngropată în papirusuri sau pios exhumată de soluri aride, populate cu ruine emoţionante? Ultimii mistagogi şi-au luat, vai, cu ei secretul în mormânt; numai lui Dumnezeu, tată al luminii şi dezvăluitor al oricărui adevăr, mai putem să-i cerem favoarea marilor revelaţii.

Este sfatul pe care ne permitem să-i dăm investigatorilor sinceri, fiilor ştiinţei pentru care scriem. Doar iluminarea divină le va aduce soluţia la nedesluşita problemă: unde şi cum să obţii acest *aur misterios,* corp necunoscut susceptibil de a însufleţi şi fecunda apa, element primar al naturii metalice? în privinţa acestui punct esenţial, sculpturile ideografice ale lui Louis d'Estissac sunt mute; dar datoria noastră fiind orientata spre respectul dorinţelor Adeptului, ne vom limita solicitudinea la semnalarea obstacolului, situându-1 în practică.

[73] ***Comment I'Esprit vient aux tables,*** **op. cit., p. 25.**

înainte de a trece examenul motivelor superioare, trebuie să mai spunem o vorbă despre scutul central, încărcat cu hieroglife, pe care l-am analizat mai înainte. Monografia menţionată a castelului Terre-Neuve, despre care credem că a fost redactată de răposatul domn de Rochebrune, conţine un pasaj destui de straniu cu privire la simbolurile în chestiune. După o scurtă descriere a şemineului, autorul adaugă: „Este una din frumoasele opere în piatră executate de specialiştii în ornamente ai lui Louis d'Estissac. Blazonul plasat sub cel al seniorului acestui frumos castel este decorat în centrul său cu o *monogramă* a meşterului cioplitor de imagini; deasupra ei e un *patru,* cifră simbolică ce apare aproape întotdeauna lângă toate aceste monograme de artişti, gravori, tipografi sau pictori de vitralii etc. încă se mai caută *cheia* acestui semn ciudat." Iată, într-adevăr, o teză cel puţin surprinzătoare. Este posibil ca autorul ei să fi întâlnit o siglă în forma cifrei patru, servind la clasarea sau la identificarea anumitor piese de artă. Cât despre noi, care am remarcat-o pe multe obiecte ciudate, având un caracter clar hermetic - stampe, vitralii, obiecte de faianţă, de orfevrărie etc. - nu putem admite că respectiva cifră ar putea constitui o *figură de breaslă.* Ea nu aparţine *armoariilor corporative,* căci ele ar trebui să prezinte, în acest caz, uneltele şi însemnele speciale ale corporaţiilor de meserii respectate. Tot aşa, nu putem situa acest blazon în categoria armelor sugestive, nici a mărturiilor de nobleţe, fiindcă acestea din urmă nu se supun deloc regulilor heraldice, iar celelalte sunt lipsite de sensul figurat caracteristic rebusurilor. Pe de altă parte, ştim în mod sigur că artiştii cărora Louis d'Estissac le-a încredinţat decorarea locuinţei lui sunt uitaţi cu totul: numele lor nu s-au păstrat. Oare lacuna autorizează ipoteza unei mărci personale de artist, în timp ce aceleaşi caractere, care au o semnificaţie precisă, se întâlnesc în mod curent în formulele alchimice? în plus, cum se explică indiferenţa savantului simbolist, care a fost Adeptul din Coulonge, în faţa propriei opere? De ce, mulţumindu-se el însuşi cu un scut modest, lasă pentru capriciul artizanilor săi un scut gol, mult mai mare decât al lui, în care aceştia

urmau sâ-şi pună însemnele? Din ce motiv orânduitorul, creatorul unei paradigme hermetice atât de armonioase, atât de conformă cu doctrina pură pânâ în cele mai mici detalii, ar fi tolerat aplicarea de hieroglife străine, dacâ ele trebuiau sâ fie în dezacord flagrant cu restul? în concluzie, credem câ ipoteza unui semn oarecare de breaslă nu se poate susţine. Nu existâ niciun alt exemplu în care ideile unei opere sâ fi fost concentrate în semnătura artizanului, iar în cazul de faţă e vorba fără doar şi poate de o eroare comisă printr-o interpretare defectuoasă a analogiei.

V

O inscripţie latină, ocupând toată lăţimea antablamentului, se citeşte deasupra panourilor simbolice care ne-au furnizat pânâ acum materia studiului nostru. Ea conţine trei cuvinte, separate unele de altele prin două vase pirogene, şi formează epigraful următor:

NASCENDO QUOTIDIE MORIMUR[74]

Nâscându-ne, murim în fiecare zi. Cugetare gravă a filosofului Seneca, axiomă pe care nu te-ai aştepta s-o întâlneşti aici.

Este evident că acest adevăr profund, dar de ordin moral, pare discordant şi fără legătură directă cu simbolismul care îl înconjoară. Ce valoare poate căpăta, în mijlocul emblemelor hermetice, îndemnul sever de a medita la soarta mizerabilă pe care ne-o rezervă viaţa, la implacabilul destin pe care îl impune umanităţii moartea ca scop real al existenţei, mersul spre sepulcru, ca o condiţie esenţială a călătoriei terestre, sicriul, ca raţiune de a fi a leagănului? Sâ fie pur şi simplu pentru a ne reaminti - derivativ salutar - că este util să păstrăm în minte imaginea angoaselor, a incertitudinii supreme, teama de tulburătorul

[74] ***Morimur* este o forma veche a lui *moriemur*.**

Necunoscut, frâiele necesare ale pasiunilor şi rătăcirilor noastre? Ori poate savantul orânduitor al monumentului, provocând întâmplător această trezire de conştiinţă, invitându-ne să reflectăm, să privim în faţă ceea ce ne înspăimântă cel mai mult, a vrut să ne convingă de vanitatea dorinţelor, a speranţelor noastre, de neputinţa eforturilor, de neantul propriilor iluzii? Nu credem aşa ceva. Căci, oricât de expresiv, de riguros ar putea fi, pentru cei mai mulţi, sensul literal al epigrafului, e clar că trebuie să descoperim un altul, adecvat şi conform ezoterismului acestei opere magistrale. Credem, într-adevăr, că axioma latinească împrumutată de Louis d'Estissac de la stoicul preceptor al lui Nero n-a fost prost pusă. Este singurul mesaj scris în acest *mutus liber*. Nu e nicio îndoială că e important şi pus acolo dinadins pentru a arăta ceea ce imaginea n-ar putea transmite.

O simplă examinare a inscripţiei arată că din cei trei termeni care o formează, doi sunt precedaţi de un semn special, cuvintele *quotidie* şi *morimur*. Acest semn, un mic romb, era numit de greci ţjofaoog, din offifico, *a se înşela, a se rătăci, a se învârti în jurul a.* Sugestia unui sens înşelător, susceptibil de a te face să te rătăceşti, este, aşadar, foarte clară. Şi sunt folosite *două semne* pentru a arăta că există *două sensuri* (d|a(pi6oAoc;) în acest enunţ *diplomatic*. In consecinţa, dacă determinăm care dintre cele trei cuvinte prezintă o dublă accepţie, vom descoperi fără dificultate sensul secret ascuns sub sensul literal. Or, acelaşi caracter gravat în faţa cuvintelor *quotidie* şi *morimur* atestă că aceste cuvinte rămân invariabile şi îşi păstrează valoarea obişnuită. *Nascendo,* dimpotrivă, fiind lipsit de orice indiciu, ascunde o altă semnificaţie. Fiind folosit la gerunziu, el evocă, fără modificare ortografică, ideea de *producere,* de *generare.* Nu trebuie să-i mai citeşti ca *născându-ne,* ci ca *pentru a produce, pentru a genera.* Astfel, misterul eliberat, lasă să se întrezărească motivul ascuns al axiomei ambigue. Şi formula superficială care îi aminteşte omului de originea lui muritoare se şterge şi dispare. Acum, simbolismul, cu limbajul lui figurat, e cel care se adresează cititorului şi îi dă lecţii: *Pentru a produce, murim în fiecare zi.* Părinţii copilului hermetic sunt cei care vorbesc. Şi limbajul lor este veritabil; ei mor realmente împreună, nu

doar pentru a-i da fiinţă, ci şi pentru a-i asigura creşterea şi a-i dezvolta vitalitatea. Ei mor în fiecare zi, adică în fiecare din cele şase zile ale Operei care sunt necesare creşterii şi multiplicării pietrei. Copilul se naşte din moartea lor şi se hrăneşte cu cadavrele lor. Vedem cât de expresiv şi de luminos se dovedeşte a fi sensul alchimic. Limojon de Saint-Didier enunţă, aşadar, un adevăr primordial atunci când ne asigură câ „piatra filosofilor se naşte din distrugerea a doua corpuri“. Noi adâugâm că piatra filosofală - sau mercurul nostru, materia ei viitoare - se naşte deopotrivă din lupta, din mortificarea şi din ruina a două naturi opuse. Astfel, în operaţiunile esenţiale ale artei, vedem că există întotdeauna două principii care produc un al treilea şi că această generare depinde de o descompunere prealabilă a agenţilor săi. Mai mult, mercurul filosofic însuşi, substanţă unică a Magisterului, nu poate niciodată să dea nimic dacâ nu moare, nu fermentează şi nu putrezeşte la sfârşitul primului stadiu al Operei. în sfârşit, fie câ e vorba de obţinerea sulfului, a Elixirului sau a Panaceului, nu vom reuşi să le transformăm pe unele în altele, fie în putere, fie în cantitate, atâta vreme cât nu le vom fi repus în starea lor mercurială, vecină cu *rebisul* original şi nu le vom fi dirijat astfel spre starea de degradare. Căci există o lege fundamentală în hermeticâ pe care o exprima vechea maximă: *Cor- ruptio unius est generatio alterius.* Huginus â Barma ne spune, în capitolul *Poziţii hermetice*[75], că „cine nu ştie cum sâ distrugă corpurile nu ştie nici cum sâ le producă"; în altă parte, acelaşi autor arată că „dacâ mercurul nu este vopsit, el nu va vopsi“. Or, mercurul filosofic inaugurează prin negru, pecetea mortificării sale, seria cromatică a spectrului filosofal.

---

[75] **Huginus â Barma, *Le Regnc de Satume change en Siecle d'Or.* S.M.I.S.P. *ou Le Magistere des Sages,* Pierre Derieu, Paris, 1780.**

[75] **Sâ notăm, în treacăt, că ceea ce vedem aici reprezintă, de fapt, o grămadă de pietre sau vreo stâncă fisurată, şi nu valuri. Găsim dovada evidenta la un alt subiect din secolul al XVI-lea, situat în aceeaşi regiune: basorelieful cu Adam şi Eva din Montferrand (Puy-de-Dome). Ii remarcăm aici pe primii noştri părinţi, ispitiţi de şarpele cu cap de om, încolăcit în jurul pomului paradiziac. Solul acestei frumoase compoziţii este realizat la fel, iar pomul vieţii îşi întinde rădăcinile în jurul unui dâmb foarte asemănător celui pe care stă *Omul Pădurilor.***

Aceasta este prima lui vopsea şi este de asemenea prima indicaţie favorabilă a tehnicii, semnul premergător al succesului, cel care consacră măiestria artizanului. „Desigur", scrie

Nicolas Flamei în *Cartea figurilor hieroglifice,* „cine nu vede această negreală la începutul operaţiunilor, în timpul zilelor pietrei, indiferent ce altă culoare va vedea, se abate cu totul de la Magister şi din cauza acestui hop nu-l mai poate desăvârşi. Căci el nu lucrează bine, neputrezind deloc; întrucât nu putrezeşte, nu se descompune deloc, nici nu zămisleşte şi în consecinţă piatra nu poate sâ prindă viaţă vegetativă pentru a creşte şi a se multiplica." Mai departe, marele Adept afirmă câ solvirea compusului şi lichefierea lui sub influenţa focului provoacă dezagregarea părţilor asamblate a căror culoare neagră este dovada sigură. „Aşadar", zice el, „negreală şi culoare arată clar câ, în această etapâ de început, materia compusului începe sâ putrezească şi sâ se dizolve într-o pulbere mai fină decât atomii Soarelui, care se schimbă apoi în apă permanentă. Şi această disoluţie este numită de filosofii pizmuitori *moarte, distrugere şi perdiţie,* pentru câ naturile îşi schimbă forma. De aici, au ieşit atâtea alegorii despre morţi, morminte şi sepulcre. Ceilalţi au numit-o *Calcinare, Despuiere, Separare, Triturare, Coacere,* pentru că alcătuirile sunt schimbate şi reduse în foarte mici piese şi bucăţi. Alţii i-au *spus Reducere* la materia primară, *înmuiere, Extracţie, Amalgamare, Lichefiere, Conversiune de elemente, Purificare, Divizare, Mortificare, Im- pastaţie şi Distilare,* pentru că alcătuirile sunt lichefiate, reduse la sămânţa, înmuiate şi circulă în matras-uri. Iar alţii, *Negreală, Putrefacţie, Corupţie, Umbre cimeriene, Abis, Infern, Dragoni, Generare, Ingresiune, Submersiune, îmbinare, Conjuncţie şi Impregnare,* pentru că materia este neagră şi apoasă, iar naturile se amestecă perfect şi iau unele de la altele." Unii autori - Filalet în special - demonstrează necesitatea, utilitatea morţii şi a putrefacţiei minerale cu ajutorul unei similitudini făcute cu bobul de grâu. Fără îndoiala, s-au inspirat din parabola evanghelică relatată de Sfântul Ioan (Evanghelia după Ioan, cap. XII, v. 24); apostolul transcrie aici aceste cuvinte ale lui Hristos: „Adevărat vă spun: dacă grăuntele de grâu care a căzut pe pământ nu moare, rămâne singur; dar, dacâ moare, aduce multâ roadâ."

Credem că am dezvoltat suficient sensul secret al epigrafului *Nascendo quotidie morimur* şi că am arătat cum această axiomă clasică, folosită cu abilitate de Louis d'Estissac, aruncă o lumină nouă asupra operei lapidare a savantului hermetist.

VI

Din şemineul simbolic nu ne-a mai rămas să vorbim decât despre cornişă. Ea este împărţită în şase chesoane lunguiețe, ornate cu motive simetrice repetate două câte două, şi rezuma principalele puncte ale practicii.

Două scuturi reniforme ocupă colţurile şi au marginea concava întinsă în formă de cochilie. Pe fundalul lor, se distinge imaginea unui cap de meduză, cu coafura ei de şerpi, din care ţâşnesc două fulgere. Acestea sunt emblemele materiilor iniţiale, una ardentă, înflăcărată, figurata prin masca de Gorgonă şi fulgerele ei; cealaltă apoasă şi rece, substanţă pasivă reprezentată sub forma unei cochilii marine, pe care filosofii o numesc *Merelle*, din cuvintele greceşti fir']ti]o şi £Âr|, *mamă a luminii.* Reacţia reciprocă a acestor elemente primare, apă şi foc, furnizează mercurul comun, de calitate mixta, care este acea *apă înflăcărată* sau acel *foc apos* ce ne serveşte ca dizolvant pentru prepararea *mercurului filosofic.*

Succedând scuturilor, bucraniile indică cele două mortificări ce apar la începutul lucrărilor preliminare: prima realizează *mercurul comun* şi a doua dă naştere *rebisului hermetic.* Aceste capete descărnate ale boului solar ţin locul craniilor umane, al femuralilor încrucişate, al osemintelor împrăştiate sau al scheletelor întregi din iconografia alchimică; ca şi ele, sunt calificate drept *capete de corb.* Este epitetul obişnuit aplicat materiilor pe cale de descompunere şi de alterare, care sunt caracterizate în lucrarea filosofală prin aspectul uleios şi gras, duhoarea puternică şi greţoasă, calitatea vâscoasă şi aderentă, consistenţa mercuriala, coloraţia albastră, violetă sau neagră.

Vom remarca şnururile ce leagă coamele acestor bucranii; ele sunt încrucişate în formă de X, atribut divin şi *primă* manifestare a luminii, mai înainte difuză în tenebrele pământului mineral.

Cât despre mercurul filosofic, a cărui elaborare nu este niciodată dezvăluită, nici măcar sub vălul hieroglific, îi găsim, totuşi, efectul pe unul din scuturile decorative de lângă acanta mediană. Deasupra unei semilune, sunt gravate aici două stele, imagine a *mercurului dublu* sau *Rebis,* pe care concocţia îl transformă mai întâi în sulf alb, semifixat şi fuzibil. Sub acţiunea focului elementar, operaţiunea reluată şi continuată conduce la marile realizări din final, reprezentate, pe scutul opus, prin două *roze.* Care, se ştie, indică rezultatul celor doi Magisteri, cel mic şi cel mare, Panaceul alb şi Piatra roşie, cărora floarea de crin, pe care o vedem sub ele, le atestă adevărul absolut. Este semnul cunoaşterii perfecte, emblema înţelepciunii, coroana filosofului, pecetea Ştiinţei şi a Credinţei unite cu dubla putere, spirituala şi temporala, a Cavaleriei.

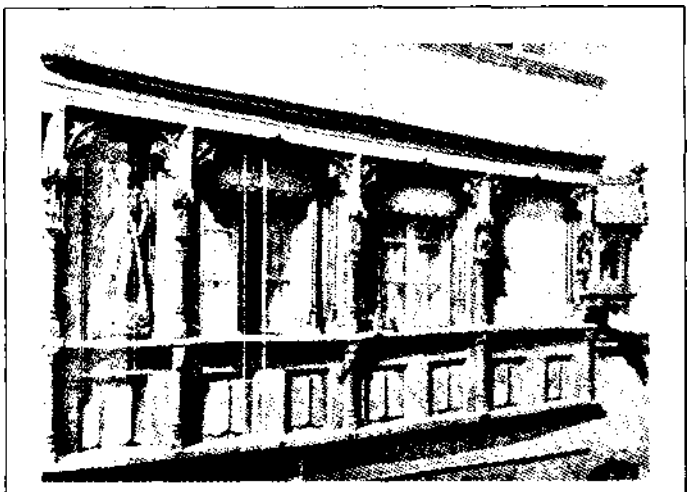
OMUL PĂDURILOR, HERALDUL MISTIC DIN THIERS

Thiers, pitoreasca subprefecturâ a departamentului Puy-de-Dome, poseda un remarcabil şi foarte elegant specimen al arhitecturii civile din secolul al XV-lea. Este aşa-zisa casă a *Omului Pădurilor,* construcţie cu moloane, din care a mai rămas astăzi doar primul etaj, dar a cărei conservare surprinzătoare o face preţioasă pentru amatorii de artă, ca şi pentru diletanţii preocupaţi de Evul Mediu (imaginea XVII).

Patru ferestre mărginite de arcuri în acoladă, cu nervuri filetate şi dinţate, se deschid spre faţadă. Pilaştri cu capiteluri compuse din măşti groteşti, care poartă pe cap scufii strânse cu urechi lungi, le separă între ele şi suportă tot atâtea figurine adăpostite sub bolţi mici, delicate şi ajurate. Ferestrelor superioare le corespund, în subasment, nişte panouri ornate cu pergamente; dar stâlpii şanfrenaţi, care le mărginesc pe verticala pilaştrilor, au drept capiteluri nişte guri de dragoni înfometate.

Subiectul principal, care serveşte de firmă vechii locuinţe, este

un personaj similar cu cel pe care l-am văzut mânuind un scut pe stâlpul de colţ al conacului din Lisieux. Sculptat în acelaşi loc, aproape cu aceleaşi gesturi, el pare să se tragă din aceeaşi tradiţie.



XVII. THIERS (PUY-DE-DÔME)
Casa Omului Pădurilor (secolul al XV-lea)

Nu se ştie nimic despre el decât că şi-a încheiat al cincilea centenar şi că generaţii întregi din Thiers I-au văzut mereu, de la crearea lui, sprijinit de panoul vechii locuinţe. Acest basorelief pe lemn, de talie mare, dar destul de rudimentar, cu desen naiv, marcat de vârstâ şi de intemperii, reprezintă un bărbat de statură înaltă, hirsut, îmbrăcat în piei de animale cusute transversal, cu blana pe dinafară. Cu capul gol, el zâmbeşte enigmatic, uşor distant, şi se sprijină într-un toiag lung, terminat la capătul de sus printr-o faţă de bătrână, înfofolita şi foarte urâtă. Picioarele, goale, stau pe un soclu format din sinuozităţi dure, executate atât de grosolan, încât nu-ţi dai seama ce sunt. Aşa arată *Omul Pădurilor* pe care un cronicar local îl numeşte *Sfinxul din Thiers.* „Localnicii", scrie el, „nu sunt îngrijoraţi nici de originile, nici de gestul, nici de tăcerea lui. Ei nu ştiu despre el decât un lucru: numele pe care-l poarta în memoria lor, numele sălbatic şi lipsit de graţie de care se folosesc pentru a vorbi de el şi care îi perpetuează amintirea de-a lungul epocilor. Străinii şi turiştii sunt mai

simpatici şi mai curioşi. Se opresc în faţa lui ca în faţa unui obiect de preţ. îi studiază pe îndelete trăsăturile fizionomiei şi ale anatomiei. Presimt o poveste plină de interes local şi poate chiar de interes general. îşi asaltează ghizii cu întrebări. Dar ghizii sunt la fel de ignoranţi şi aproape la fel de muţi ca şi localnicii gardieni ai omului singuratic. Iar el se răzbună pe ignoranţa unora şi pe prostia altora păstrându-şi bine secretul.[11]

Ne-am întrebat dacă această imagine nu I-ar putea reprezenta pe Sfântul Hristofor, în faţa unui Iisus-copil care ar fi ocupat panoul opus şi gol al faţadei. Dar, în afară de faptul că nimeni nu păstrează vreo amintire despre subiectul care ascundea cândva zidăria grosolană din dreapta - presupunând că ar fi putut exista ar trebui să admitem că soclul pe care stă eremitul nostru ar fi simbolul unor valuri. Nimic nu e mai puţin sigur decât o asemenea ipoteză. Cum să explici, într-adevăr, miraculoasa lui staţionare pe ape - pe nişte ape a căror suprafaţă ar fi convexă? De altfel, absenţa lui Iisus de pe umerii colosului justifică excluderea unei posibile asemănări cu Sfântul Hristofor. Chiar presupunând că poate să-i întruchipeze pe Offerus - prima personalitate a gigantului creştin înainte de convertirea sa -, n-am putea oferi nicio justificare satisfăcătoare a vestmântului simian care imprima statuii noastre caracterul ei ciudat. Şi dacă legenda spune că purtătorul lui Iisus a trebuit să scoată un copac din rădăcini ca să lupte cu violenţa curentului şi cu inexplicabila greutate a divinei sale poveri, ea nu ne semnalează nicidecum că acest copac ar fi avut vreo efigie, vreo marcă distinctivă oarecare. Or, noi cunoaştem prea bine înalta conştiinţă, scrupuloasa fidelitate pe care o manifestau „imagierii", făcătorii de imagini medievali în transpunerea personajelor lor, pentru a accepta o apreciere atât de puţin fondată.

Omul Pădurilor, rezultat al unei voinţe clare şi chibzuite, exprimă în mod cert o idee precisă şi puternică. Vom conveni că nu se poate să fi fost realizat şi plasat acolo fără motiv şi că, în acest spirit, grija decorativă pare să fie lăsată pe locul al doilea. După părerea noastră, s-a dorit să se afirme, iar basorelieful din Thiers o arată limpede, că

el desemnează casa unui alchimist necunoscut. El pecetluieşte vechea locuinţă filosofală şi îi revelează misterul. Individualitatea lui herme- tică incontestabilă se completează, se accentuează şi mai mult la contactul cu celelalte figurine care îl escortează. Şi, chiar dacă n-au nici anvergura, nici energia expresivă a subiectului principal, aceşti mici actori ai Marii Opere nu sunt nicidecum mai puţin instructivi. Aşa încât ne-ar fi foarte greu să rezolvăm enigma, dacă am omite să comparăm între ele aceste personaje simbolice. Cât despre sensul propriu al *Omului Pădurilor,* el este concentrat mai ales în capul de matroană cu care se termină sceptrul său rustic. Faţă de cotoroanţă, cu capul acoperit de o glugă, aşa apare aici, în forma ei plastică, versiunea *Maicii smintite.* Aşa îi numeau poporenii - în timpul parodiilor hazlii ale *Sărbătorii Asinului* - pe înalţii demnitari şi maeştri ai anumitor instituţii secrete. *Infanteria din Dijon* sau *Confreria Maicii smintite,* grup de iniţiaţi deghizaţi sub înfăţişări rabelaisiene şi excentricităţi pantagruelice, este ultimul exemplu. Or, mama nebunilor, *Maica smintită,* nu este alta decât ştiinţa hermeticâ însăşi, în toată splendoarea

învăţăturii ei. Şi, cum această ştiinţă îi conferă celui care o îmbrăţişează şi o cultivâ înţelepciunea toată, rezultă de aici că figura găliganului nebun sculptat pe faţada din Thiers reprezintă în realitate un înţelept, fiindcă se sprijină pe *Sapienţă,* copac uscat şi *sceptru al Maicii smintite.* Acest om simplu, cu plete bogate şi încâlcite, cu barbă neîngrijita, acest *om natural,* ale cărui cunoştinţe tradiţionale îl fac sâ dispreţuiască vanitoasa frivolitate a bieţilor nebuni care se cred înţelepţi, îi domină de sus pe ceilalţi oameni, aşa cum domină grămada de pietre pe care o calcă în picioare[1]. El este *Iluminatul,*

pentru că el a primit lumina, *iluminarea* spirituală. în spatele unei măşti de o indiferentă serenitate, el îşi păstrează tăcerea şi-şi pune secretul la adăpost de curiozităţile deşarte, de activitatea sterilă a histrionilor comediei umane. Acest tip taciturn reprezintă pentru noi *Mist-ul* antic (din grecescul Murrcr|C, *şef al iniţia(ilor)*\ încarnarea grecească a ştiinţei *mistice* sau *misterioase* - |aucnx)Qiov, *dogmă, secret, ezoterism* (imaginea XVIII).

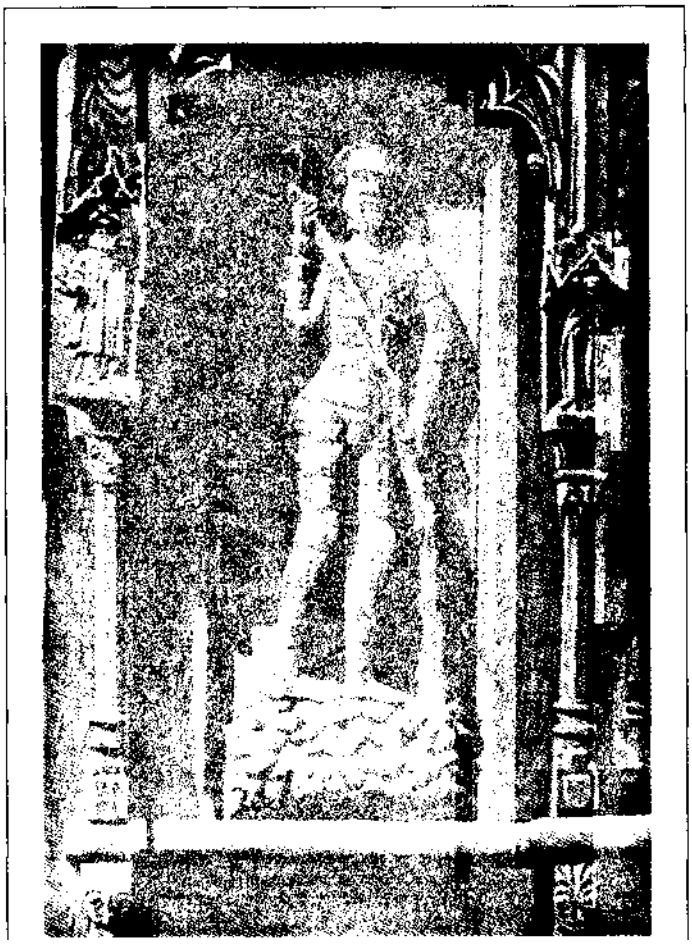
Dar, alături de funcţia sa ezoterică, care ne arată ce trebuie să fie alchimistul, savant de spirit simplu, scrutător atent al naturii, pe care va căuta mereu s-o imite, aşa cum maimuţa imită omul[76], *Omul Pădurilor* ne dezvăluie o alta. Şi aceasta o completează pe cea dintâi. Căci nebunul, emblemă umanizată a copiilor lui Hermes, evocă şi *mercurul,* materie unică şi proprie a înţelepţilor. El este acel *arti- fex in opere* de care vorbeşte *Imnul Bisericii Creştine,* artizanul ascuns în centrul lucrării, capabil să facă totul cu ajutorul exterior al alchimistului. El este, aşadar, maestrul absolut al Operei, truditorul umil şi niciodată trândav, agentul secret şi *fidelul sau loialul servitor* al filosofului. Şi această neîncetată colaborare între prevederea umană şi activitatea naturala, aceasta dualitate a efortului combinat şi îndreptat spre acelaşi scop e ceea ce exprimă marele simbol din Thiers. Cât despre modalitatea prin care *mercurul filosofic* se face cunoscut şi poate fi identificat, o s-o descoperim de îndată.

într-un vechi almanah care, împreună cu *Chei [ele lui Solomon* şi *Secretele Marelui Albert,* constituia odinioară cel mai desluşit bagaj ştiinţific al colportorilor[77], găsim, printre planşele care ilustrează textul, o stranie gravură pe lemn. Reprezintă un schelet înconjurat de

---

[76] **Este motivaţia aspectului său vestimentar şi a numelui local.**

[77] ***Legrand Calendrier ou Compost des Bergers, compose par Ie Berger de la Grand' Montagne, fort util et profitable ăgens de tous estats, reforme selon le Calendrier de NS. Ie Pape Gregoire XIII,*** **Louys Odin, Lyon, 1633.**



XVIII. THIERS (PUY-DE-D6ME) Omul Pădurilor

imagini menite să arate corespondenţele planetare „cu cele ale părţilor corpului pe care le privesc şi le domină[11]. Or, în timp ce Soarele ne oferă, în acest desen, faţa lui strălucitoare, iar Luna, profilul ei cu

corn, Mercur apare sub înfăţişarea unui *nebun de la curtea regală.* îl vedem purtând pe cap o glugă cu pelerină din care se iţesc două urechi lungi - precum capitelurile pe care le-am semnalat la baza figurinelor - şi ţinând în mână un caduceu în chip de marotă. Ca să nu ne putem înşela, artistul a avut grijă să scrie numele fiecărei planete sub propriul ei semn. Avem, aşadar, aici o veritabilă formulă simbolică utilizată în Evul Mediu pentru transpunerea ezoterică a Mercurului celest şi a *argintului viu al înţelepţilor.* De altfel, este suficient să ne reamintim că termenul francez *fou,* „nebun“ (odinioară, se spunea *fol)* vine din latinescul *follis, foaie* folosite la foc, pentru a trezi ideea de *suflător,* epitet dispreţuitor dat spagiriştilor medievali. Chiar şi mai târziu, în secolul al XVII-lea, nu rareori se întâlneau, în caricaturile emulilor lui Jacques Callot, unele personaje groteşti executate în spiritul simbolic ale cărui manifestări filosofale le studiem. Mi-a rămas în amintire un desen reprezentând un bufon stând jos, cu picioarele încrucişate în formă de X şi ascunzând în spatele lui nişte foaie uriaşe. Aşa că n-ar trebui să ne arătăm surprinşi că nebunii de la curtea regală, dintre care mai mulţi au rămas celebri, au avut o origine hermetică. Costumul lor tărcat, înzorzonarea caraghioasă - purtau atârnată la centură o *băşică* de animal căreia-i spuneau *felinar* - glumele, mistificările o dovedesc, ca şi acel rar privilegiu care îi apropia de filosofi, de a spune adevăruri usturătoare fără a fi pedepsiţi. în sfârşit, *mercurul,* numit *nebunul Marii Opere,* din cauza inconsistenţei şi a volatilităţii lui, îşi vede semnificaţia confirmată în prima carte de tarot intitulata *Nebunul* sau *Alchimistul**.

în plus, *marota* (sceptrul) nebunilor, care este cu certitudine o „sunătoare[11] (xqotcxAov)[78], jucărie pentru bebeluşi, nu diferă de *caducei1.* Cele două simboluri prezintă o evidentă similitudine, deşi marota exprimă în plus acea simplitate nativă pe care o posedă copiii şi pe care ştiinţa o cere înţelepţilor. Şi unul, şi altul sunt imagini asemănătoare. Momos şi Hermes poartă acelaşi instrument, semn revelator al *mercurului.* Desenaţi un cerc la extremitatea superioară a unei verticale, adăugaţi cercului două coame şi veţi avea seninul grafic secret utilizat de alchimiştii medievali pentru a desemna materia lor mercurială[79]. Or, această schemă, ce reproduce destul de fidel şi marota, şi caduceul, era cunoscută încă din Antichitate; a fost descoperită gravată pe o stelă punică din Lilibeo[3]. în concluzie, *marota* nebunilor ne pare a fi un caduceu, de un ezoterism mai transparent decât bastonul cu şerpi încolăciţi, având sau nu în capăt pălăria rotundă înaripată. Numele lui, *marotte,* diminutiv de la *merotte,* „mamă micâ", după unii, sau de la *Maria,* mama universală, după alţii, subliniază natura feminină şi virtutea generatoare a mercurului hermetic, mamă şi doică a regelui nostru.

Mai puţin evocator este *caduceul,* care păstrează în limba greacă sensul de vestitor. Cuvintele XHQUXEiov şi xr]Quxtov, *caduceu,* desemnează amândouă *heraldul* sau crainicul public; rădăcina lor comună, xn'M, *cocoş* (pentru că această pasăre anunţă ivirea zorilor şi a luminii, *aurora)* exprimă ea singură una din calităţile argintului viu secret. Este motivul pentru care *cocoşul, heraldul soarelui,* era consacrat zeului Mercur şi figurează pe clopotele bisericilor noastre. Dacă nimic din basorelieful din Thiers nu aminteşte de această pasăre, nu putem nega, totuşi, că ea e ascunsă sub vocabula caduceului pe care *heraldul* nostru îl ţine cu două mâini. Căci bastonul sau sceptrul pe care-l purtau heralzii se numea *caduceu,* ca şi vergeaua lui Hermes. Mai ştim câ intra în atribuţiunile heralzilor sâ ridice, în semn de victorie sau de

---

[78] Grecescul xporoAov, *clopoţel,* are drept corespondent la noi *crvtalul,* sau şarpele cu clopoţei, şi se ştie ca toţi şerpii sunt, în hermetism, hieroglife ale mercurului înţelepţilor.

[79] De-abia în secolul al XVI-lea a fost adăugata la hampa primitivă o bară transversală, astfel încât sâ figureze crucea, imagine a morţii şi a învierii.

eveniment fericit, un soi de monumente comemorative numite *Monts-joie.* Erau nişte simple dâmbuşoare sau grâmezi de pietre, nişte *munţi de bucurie. Omul Pădurilor* ne apare, aşadar, ca fiind totodată reprezentantul *mercurului,* sau nebun al naturii, şi *heraldul mistic,* muncitor minunat a cărui operă de artă se ridică pe *mont-joie,* semn revelator al victoriei sale materiale. Şi dacă acest *roi d'armes,* adică şef al heralzilor, fiinţă triumfătoare, preferă în locul opulentei dalmatice a heralzilor tunica sa de faun, este pentru a le arâta altora drumul drept pe care a apucat-o el însuşi, precauta simplitate pe care a ştiut s-o urmeze, indiferenţa pe care o manifestă faţă de bunurile pământeşti şi faţă de gloria lumească.

Alături de un subiect atât de impresionant, micile personaje care îl însoţesc n-au decât un rol foarte şters; am greşi, totuşi, dacă le-am neglija. Niciun detaliu nu este inutil în iconografia hermeticâ şi aceşti umili depozitari de arcane, modeste figuri ale gândirii ancestrale, merită sâ fie studiaţi, examinaţi cu grijă. Nu atât într-un scop decorativ au fost ei plasaţi acolo, cât cu intenţia caritabilă de a-i lumina pe cei care le vor arăta interes. In ceea ce ne priveşte, n-am regretat niciodată câ am consacrat prea mult timp şi atenţie analizei hieroglifelor de acest gen. Adesea, ne-au adus soluţia la probleme încâlcite şi, în practică, succesul pe care căutam zadarnic să-i obţinem fără ajutorul învăţăturii lor.

Figurinele, sculptate sub câte o boltă mică şi care sunt susţinute de marotele capitelurilor, sunt în număr de cinci. Patru dintre ele poartă mantaua filosofului, pe care o dau la o parte pentru a arâta diferitele embleme ale funcţiei lor. Cea mai îndepărtată de *Omul Pădurilor* este situată în ungherul format prin cotitura colţului unei mici nişe moderne în stil gotic, care adăposteşte dincolo de geamurile ei o statuie a Fecioarei. Este un bărbat foarte pâros, cu barbâ lungă, care ţine în mâna stângă o carte şi, cu dreapta, strânge coada unei ţepuşe de vânătoare sau a unei lănci. Aceste atribute foarte sugestive desemnează fără doar şi poate cele douâ materii, activă şi pasivă, din a căror interacţiune rezultă, la sfârşitul bătăliei filosofice, prima substanţă a Operei. Unii autori - Nicolas Flamei şi Basil Valentin, în special - au dat acestor elemente epitetul convenţional de *dragoni*; *dragonul celest,* care e reprezentat înaripat, caracterizează corpul volatil, iar *dragonul terestru,* apter, desemnează corpul fix. „Din aceşti doi

dragoni sau principii metalice", scrie Flamei[80], „am zis în *Sumarul* suscitat că duşmanul aprindea prin ardoarea lui focul duşmanului său şi că atunci, dacă erai atent, vedeai plutind în aer un fum veninos şi urât mirositor, mai periculos prin văpaia şi otrava lui decât coada plină de venin a unui şarpe sau dragon babilonian.[11] în general şi atunci când nu vorbesc decât despre dragon, filosofii au în vedere volatilul. Ei recomandă ca acesta să fie ucis cu o lance; operaţiunea constituie subiectul a numeroase legende, a tot felul de alegorii. In care agentul este ascuns sub diverse nume, asemănătoare ca valoare ezoterică: Marte, Marta, Marcel, Mihail, Gheorghe etc. Aceşti cavaleri ai artei sacre, după o luptă aprinsă din care ies mereu victorioşi, străpung şarpele mitic provocându-i o ditamai rana din care ţâşneşte un *sânge negru, gros şi vâscos*[2]. Iată adevărul secret pe care îl proclamă, din înaltul amvonului său de lemn, heraldul secular, inert şi mut, pironit în corpul vechii lui locuinţe.

Al doilea personaj se arată mai discret şi mai rezervat; abia dacă îşi ridică pulpana mantiei, dar gestul scoate la iveală un imens *cărţoi*

[80] ***Le Li vre des Figures Hierogliphiques*, op. cit.**

închis pe care-l ţine lipit de cingătoare. O sâ mai vorbim în curând despre el.

Acestuia îi urmează un cavaler cu o atitudine energică, care are mâna încleştată pe mânerul spadei. Armă necesara, pe care o va folosi pentru a lua *viaţa leului pământesc şi zburător,* sau *grifonul,* hieroglifă mercurială pe care am studiat-o când am prezentat conacul din Lisieux. Regăsim aici expunerea emblematică a unei operaţiuni esenţiale, cea a fixării mercurului şi a mutaţiei lui parţiale în sulf fix. „Sângele fix al Leului roşu", spune referitor la asta Basil Valentin[81], „este fâcut din sângele volatil al Leului verde, căci amândoi sunt croiţi aidoma." Să notăm câ există puţine versiuni diferite în parabolele de care se folosesc autorii pentru a descrie această operaţiune; majoritatea se limitează, într-adevăr, la reprezentarea luptei dintre cavaler şi leu, aşa cum se poate remarca la castelul din Coucy (timpanul uşii donjonului) şi pe unul din basoreliefurile casei numite *Le Carroir dore*[82], „Răscrucea aurită", din Romorantin (imaginea XIX).

Următoarei figuri nu-i putem da o interpretare exactă. Este îngrozitor de mutilată şi n-avem idee ce embleme prezenta în mâinile ei astăzi rupte.

---

[81] ***Les Douze Clefs de Philosophie,* op. cit, cartea II, p. 140; ed. DeMinuit, 1956, p. 231.**

[82] ***Le Carroir dore,* locuinţă de lemn din secolul al XV-lea cuprinde un parter din care n-a mai râmas decât structura şi un pod cu fronton adăugat ulterior Casele, precum cărţile şi oamenii, au uneori un destin ciudat. Soarta rea a vrut ca această frumoasă locuinţă să-şi piardă turnuleţele de colţ. Construita intr-adevăr la intersecţia a două străzi, ea ocupă o suprafaţa oblicâ şi se ştie ce avantaj ştiau sâ tragă constructorii medievali dintr-o asemenea dispunere, rotunjind ieşindurile laterale ale consolelor prin tumeleţe, balconaşe sau gherete. Este de presupus, judecând după forma evazatâ a stâlpilor de colţ, ieşiţi mult în afară în partea superioară, câ Răscrucea aurita trebuia să prezinte acel aspect armonios şi original preferat de estetica medievală. Din nefericire, astăzi n-au mai râmas decât consolele sculptate, tocite, pe jumătate roase de cari, mizerabile expansiuni osoase, rotule descărnate ale unui schelet de lemn.**

toate probabilităţile, o fecioară. în acest caz, vedem în ea hieroglifa umanizată a primului nostru subiect. Dar aceasta nu e decât o ipoteză şi nimic nu ne permite sâ dezvoltăm argumentaţia. Vom trece, aşadar, peste acest graţios motiv, regretând câ e incomplet, pentru a-l studia pe ultimul dintre figuranţi, *Pelerinul*.

Singura femeie din cortegiul simbolic al *Omului Pădurilor,* această tânără cu tunica larg desfăcută, aureolată, meditativă, afişează un aer în mod evident religios şi ar putea reprezenta, după

XIX. ROMORANTIN **Răscrucea aurită (secolul al XV-lea)**

Fără îndoială, *călătorul* nostru a pribegit mult; totuşi, zâmbetul său ne spune cât este de bucuros şi mulţumit că şi-a îndeplinit dorinţa. Căci desaga goală, toiagul fără tigva cu apă arată că, de acum înainte, acest brav fiu din Auvergne nu mai are de ce să-şi facă griji legate de mâncare şi băutură. Pe deasupra, scoica prinsă la pălărie, însemn special al pelerinilor

Sfântului Iacob, dovedeşte că se întoarce direct de la Compostella. Neobositul peregrin, cu *cartea deschisă* - carte împodobita cu imagini frumoase pe care Flamei nu ştia să le explice -, anunţă că o revelaţie misterioasă îi permite acum sâ traducă şi să pună în practică. Cartea, deşi e foarte comună şi oricine o poate lesne dobândi, nu poate fi *deschisă,* adică înţeleasă, fără o revelaţie prealabilă. Numai Dumnezeu, prin mijlocirea „domnului sfânt Iacob", le trimite raza de lumină indispensabilă doar celor pe care-i găseşte vrednici. Este *Cartea Apocalipsei,* cu foile închise cu şapte peceţi, cartea iniţiaticâ pe care ne-o prezintă personajele însărcinate să expună marile adevăruri ale ştiinţei. Sfântul Iacob, discipol al Salvatorului, nu-l părăseşte deloc; cu tigva, toiagul binecuvântat şi scoica, el posedă atributele necesare învăţăturii ascunse a pelerinilor Marii Opere. Acesta este primul secret, cel pe care filosofii nu-l dezvăluie cu niciun chip şi pe care îl păstrează sub expresia enigmatică de *Drumul Sfântului Iacob*[83].

Toţi alchimiştii sunt obligaţi sâ facă pelerinajul. La figurat, cel puţin, căci este o călătorie simbolică, şi cel care doreşte să profite de ea nu-şi poate părăsi laboratorul nici măcar pentru o clipă. El trebuie să vegheze fără încetare vasul, materia şi focul. Trebuie să rămână zi şi noapte pe baricadă. Compostella, oraş emblematic, nu este nicidecum situat pe pământ spaniol, ci pe pământul însuşi al subiectului filosofic. Drum aspru, dificil, plin de neprevăzut şi de pericol. Cale lungă şi obositoare prin care potenţialul devine actual şi ocultul manifest!

Căci prepararea delicată a materiei primare, sau *a mercurului* comun, a fost ascunsa de înţelepţi sub alegoria pelerinajului la Compostella.

Mercurul nostru, credem că am spus-o deja, este acest *pelerin,* acest *călător* căruia Michel Maier i-a consacrat unul din cele mai bune tratate[84] ale sale. Or, utilizând *calea uscată,* reprezentata prin *drumul terestru* pe

---

[83] **Aşa mai este numita *Calea Lactee.* Mitologii greci ne spun că zeii urmau această cale pentru a se duce la palatul lui Zeus şi câ eroii mergeau şi ei pe ea pentru a intra în Olimp. Drumul Sfântului Iacob este *calea înstelată,* accesibila celor aleşi, muritorilor valoroşi, savanţi şi perseverenţi.**

[84] ***Vialorium: Hoc est de Montibus Planetarum septem seu metallorum,* Jean Berthe- lin, Rouen, 1651.**

care îl urmează, la plecare, peregrinul nostru, reuşim să exaltam încet-încet virtutea difuză şi latentă, transformând în activitate ceea ce nu exista decât ca potenţialitate. Operaţiunea este încheiata atunci când apare la suprafaţă o *stea* strălucitoare, formată din raze emanând dintr-un centru unic, prototip al marilor *roze* de pe catedralele noastre gotice. Acesta e semnul sigur că pelerinul a ajuns cu bine la capătul primei lui călătorii. El a primit binecuvântarea mistică a Sfântului Iacob, confirmată prin amprenta luminoasa care strălucea, se spune, deasupra mormântului apostolului. Neînsemnata şi banala scoica pe care o purta la pălărie s-a preschimbat în astru strălucitor, în nimb de lumină. Materie purâ a cărei perfecţiune e consacrată de steaua hermeticâ: acum este *compostul* nostru, apa binecuvântata de la Compostella (lat. *com- pos,* care a primit, posedâ; *stella,* stea) şi *alabastrul* înţelepţilor *(albas- trum,* contracţie a lui *alabastrum,* stea albâ). Este, de asemenea, *vasul* cu parfumuri, *vasul de alabastru* (gr. aAdoaoroov, lat. *alabastrus)* şi bobocul abia născut al *florii* ştiinţei, *roşa hermeticâ.*

întoarcerea de la Compostella se poate face fie pe aceeaşi cale, urmând un itinerariu diferit, fie pe calea umedă sau maritimă, singura pe care autorii o indică în lucrările lor. în acest caz, pelerinul, alegând ruta maritimă, se îmbarcă sub conducerea unui *pilot* expert, *mediator* încercat, capabil sâ asigure protecţia vasului în timpul întregii traversări. Acesta este rolul ingrat pe care şi-i asumă *Pilotul undei vii*[2], căci marea este plină de stânci şi furtunile sunt frecvente.

Sugestiile de care vorbim ne ajută sâ înţelegem capcana în care au căzut mulţi ocultişti, luând în sens literal povestiri pur alegorice, scrise cu intenţia de a-i învâţa pe unii ceea ce trebuia să le ascundă altora. Albert Poisson însuşi s-a lăsat păcălit de stratagemă. El a crezut câ Nicolas Flamei, părăsindu-şi soţia, pe doamna Peirenelle, şcoala şi miniaturile, reuşise, realmente mergând pe jos şi pe ruta iberică, să-şi împlinească legământul făcut în faţa altarului din Saint-Jacques-la Boucherie, parohia lui. Or, vă asigurăm - şi puteţi avea încredere în sinceritatea noastră - câ Flamei n-a ieşit niciodată din pivniţa unde îşi ţinea cuptoarele. Cel care ştie ce este toiagul, tigva şi scoica Sfântului Iacob prinsă la pălărie ştie, de asemenea, că spunem adevărul. Substi- tuindu-se materialelor şi luând drept model agentul intern, marele Adept respecta regulile disciplinei filosofice şi urma exemplul predecesorilor săi. Ramon Llull ne spune câ, în 1267, imediat după ce s-a convertit, la vârsta de treizeci şi doi de ani, a fost în pelerinaj la Santiago de Compostella. Toţi maeştrii au folosit, aşadar, alegoria: şi aceste relaţii imaginare, pe care profanii le luau drept realităţi sau poveşti ridicole, în funcţie de versiunea lor, sunt exact cele în care adevărul se afumă cu cea mai mare claritate. Basil Valentin îşi termină prima carte, care serveşte de introducere la *Douăsprezece chei,* printr-o escapadă în Olimp. El îi pune pe zei să vorbească şi fiecare dintre ei, începând cu Saturn, îşi dâ cu părerea, îşi oferă sfaturile, îşi explică influenţa asupra mersului marii lucrări. Bernard Trevisan ne spune foarte puţine lucruri în patruzeci de pagini; dar interesul *Căiţii filosofiei naturale a metalelor* rezidă în cele câteva file care compun celebra sa *Parabolă.* Vince- slav Lavinius de Moravia dezvăluie secretul Operei în cincisprezece rânduri în *Enigma mercurului filosof al* pe care-o găsim inclusă în *Tratatul cerului terestru.* Unul din manualele alchimice cele mai reputate în Evul Mediu, *Codul Adevărului,* numit şi *Turba Philosophorum,* conţine o alegorie în care mai mulţi artişti, într-o scenă patetica ce reînvie spiritul lui Pitagora, joacă drama chimică a Marii Opere. O lucrare anonimă clasică, care i-a fost atribuită lui Trevisan, *Visul Verde,* exemplifică practica prin formula tradiţională a artizanului transportat în timpul somnului pe un tărâm celest, populat cu locuitori necunoscuţi care trăiesc în mijlocul unei naturi minunate. Fiecare autor alege tema care îi place şi o dezvoltă după

imaginaţia lui. Cosmopolitul reia dialogurile familiare ale epocii medievale şi se inspiră din Jehan de Meung. Mai modem, Cyliani ascunde prepararea mercurului într-o ficţiune despre o nimfa care îl ghidează şi îl dirijează în această activitate. Cât despre Nicolas Flamei, el se îndepărtează de cărările bătute şi de poveştile consacrate; mai original, chiar dacâ nu mai clar, preferă sâ se deghizeze el însuşi sub trăsăturile *subiectului înţelepţilor* şi sâ lase cui va fi în stare sâ înţeleagă această biografie revelatoare, dar inventată.

Toate efigiile lui Flamei îl reprezentau în chip de *pelerin.* Aşa figura pe porticul bisericilor Saint-Jacques-la-Boucherie şi Sainte-Ge- nevieve-des-Ardent; în aceleaşi straie ciudate a pus să fie pictat pe arcada cimitirului Inocenţilor. *Dicţionarul istoric* al lui Louis Moreri menţionează un portret pictat al lui Nicolas Flamei, care putea fi văzut expus pe vremea lui Borel - adică pe la 1650 - la Domnul des Ardres, doctor. Şi aici, Adeptul îmbrăcase veştmintele care îi plăceau în mod deosebit. Detaliu straniu, „boneta lui era în trei culori, negru, alb, roşu", culorile celor trei faze principale ale Operei. Impunând sculptorilor şi pictorilor această formulă simbolică, Flamei alchimistul ascundea personalitatea burgheză a lui Flamei scriitorul sub cea a Sfântului Iacob cel Mare, hieroglifă a mercurului secret. Imaginile nu mai există astăzi, dar putem sâ ne facem o idee destul de clară despre ele prin statuile apostolului, executate în aceeaşi epocâ. O operâ magistrală din secolul a XlV-lea, aparţinând abaţiei Westminster, ni-l arată pe Sfântul Iacob îmbrăcat în mantie, cu desaga într-o parte, purtând pe cap o pălărie cu boruri largi împodobită cu o scoică. El ţine în mâna stângă o *carte închisă,* înfăşurată într-o husă care arată ca un etui. Numai toiagul în care se sprijinea cu mâna dreaptă a dispărut (imaginea XX).

Această *carte închisă,* simbol grăitor al subiectului de care se servesc alchimiştii şi pe care îl iau cu ei la plecare, este cea pe care o ţine cu atâta fervoare al doilea personaj de lângă *Omul Pădurilor,*

XX. LONDRA - ABAŢIA WESTMINSTER **Statuia Sfântului Iacob cel Mare**

cartea însemnată cu figuri care îţi permit s-o recunoşti, să-i apreciezi virtutea şi conţinutul. Flamei ia cu el o copie a imaginilor din faimosul manuscris al lui Abraham Evreul, care este o lucrare de acelaşi ordin şi de o calitate asemănătoare. Astfel ficţiunea, substituită realităţii, prinde

contur şi se afumă în drumul spre Compostella. Se ştie cât de zgârcit se arată Adeptul cu informaţiile referitoare la voiajul său, pe care îl prezintă dintr-o singură trăsătură de condei., Aşadar, în felul ăsta"[85], se limitează el să scrie, „am pornit la drum şi numaidecât am ajuns la *Montjoye* şi apoi la Santiago, unde, cu mare devoţiune, mi-am împlinit legământul." Este desigur o descriere redusă la cea mai simplă expresie. Niciun itinerar, niciun incident, nici cea mai mică indicaţie cu privire la durata drumului. Englezii ocupau pe atunci întregul teritoriu: Flamei nu suflă o vorbă despre asta. Un singur termen cabalistic, cel de Mont-joie, pe care, evident, Adeptul îl foloseşte intenţionat. Este indiciul etapei binecuvântate, îndelung aşteptate, îndelung sperate, când cartea este în sfârşit deschisă, *muntele de bucurie* în vârful căruia străluceşte astrul hermetic[86]. Materia a suferit o primă preparare, vulgarul argint viu s-a înmuiat în hidrargir filosofic, dar nu aflăm nimic mai mult. Drumul urmat este cu bună ştiinţă ţinut secret.

Sosirea la Compostella implică dobândirea stelei. Dar subiectul filosofal este încă prea impur pentru a suporta maturarea. Mercurul nostru trebuie să se ridice progresiv la supremul grad de puritate cerut, printr-o serie de sublimări care necesită ajutorul unei substanţe speciale, înainte de a fi parţial coagulată în *sulf viu.* Pentru a-şi iniţia cititorul în aceste operaţiuni, Flamei povesteşte că un neguţător din Boulogne[1] - în care îl identificăm pe mijlocitorul indispensabil - îl pune în legătură cu un rabin evreu, maestrul *Canches,* „om foarte savant în ştiinţe sublime[41]. Cele trei personaje îşi au astfel rolurile bine stabilite. *Flamei,* după cum am spus-o,

---

[85] Adică în straiele de pelerin în care este reprezentat mai târziu la intrarea în Cimitirul Inocenţilor.

[86] Legenda Sfântului Iacob, relatată de Albert Poisson, conţine acelaşi adevăr simbolic. „In 1835, Theodomir, episcop de Iria, a fost informat de un muntean ca, pe o *colina împădurită*, nu departe de muntele Pedroso, înspre vest, se zărea noaptea o lumină blânda, albăstruie şi, când cerul era fără nori, se vedea o *stea* de o strălucire nemaipomenita *deasupra aceluiaşi Ioc.* Theodomir s-a dus cu întreg clerul său pe colină; s-au făcut cercetări în locul indicat şi s-a găsit, într-un sicriu de marmură, un trap perfect conservat, care, după unele *indicii sigure,* s-a dovedit a fi cel al Sfântului apostol Iacob." Catedrala actuală, destinata sâ înlocuiască biserica primitiva, distrusă de arabi în 997, a fost construita în 1802.

reprezintă *mercurul filosofie-,* până şi numele lui pare a fi un pseudonim ales special. Nicolas, în greceşte NixoAaog, înseamnă *învingător al pietrei* (din Nîxt], *victorie,* şi *Adoc,, piatră, stâncă).* Flamei se apropie de latinescu *Flamma,* flacără sau foc, exprimând însuşirea de a arde şi de a se coagula pe care o posedă materia preparată, virtute care îi permite sâ lupte împotriva vâpâii focului, să se hrănească din ea şi să triumfe asupra ei. Neguţătorul ţine loc de *intermediar*[87] în sublimare, care presupune un foc violent. în acest caz, £(anooos, *neguţător,* este folosit pentru £|_rrruQos, *care este prelucrat cu ajutorul focului.* El este *focul* nostru *secret,* numit *Vulcan lunatic* de autorul *Războiului de demult al cavalerilor*. Maestrul *Canches,* pe care Flamei ni-l prezintă ca pe iniţiatorul său, exprimă *sulful alb,* principiu de coagulare şi de uscare. Acest nume vine din grecescul Kâyxavoţ, *uscat, arid* (râd. XayxciLva), *a încălzi, a usca,* vocabule al căror sens exprimă calitatea astringentă pe care anticii o atribuiau sulfului filosofilor). Ezoterismul se completează prin cuvântul latinesc *Candens,* care înseamnă *ceea ce este alb,* de un alb pur, strălucitor, obţinut prin foc, ceea ce este *ardent şi încins.* Nici n-ar putea caracteriza mai bine, printr-un cuvânt, *sulful* în plan fizico-chimic şi *Iniţiatul* sau Catharul în domeniul filosofic.

Flamei şi maestrul Canches, legaţi printr-o prietenie nedezminţită, vor călători acum în deplină înţelegere. Mercurul sublimat îşi manifestă partea fixă şi aceasta bază sulfuroasa marchează primul stadiu al coagulării. Intermediarul este abandonat sau dispare: nu mai e vorba de el de acum înainte. Cei trei sunt reduşi la doi - sulf şi mercur - care realizează ceea ce s-a convenit sâ se numească amalgamul filosofic, simplă combinaţie chimică încă neradicalâ. Aici intervine concocţia,

---

[87] **Intermediar, în greceşte, se spune [-u:<jn:r)c; (răd. (Jtaoc, care *este la mijloc, care stă între două extreme).* Este *Mesia* al nostru, care îndeplineşte în Operă funcţia pe care o are Hristos, de mediator între Creator şi creaţia lui, între Dumnezeu şi om.**

operaţiune menită să asigure *compostul* nou format, uniunea indisolubilă şi ireductibilă a elementelor sale şi transformarea lor completă în sulf roşu fix, *medicament de prim ordin,* după Geber.

Cei doi prieteni cad de acord să se întoarcă *pe mare,* în loc s-o ia pe *calea terestră.* Flamei nu ne spune cauzele acestei hotărâri, pe care se mulţumeşte s-o supună aprecierii investigatorilor. Oricum ar sta lucrurile, a doua parte a periplului este lungă, periculoasă, „nesigură şi deşartă, dacă se strecoară o greşeală cât de mică, spune un autor anonim". Sigur, după opinia noastră, calea cea uscată ar fi preferabilă, dar nu avem de ales. Cyliani îl avertizează pe cititor că nu descrie calea umedă, plină de obstacole şi neprevăzut, decât *din datorie*. Adeptul nostru judecă la fel şi trebuie să-i respectăm dorinţa. Este notoriu că un mare număr de cârmaci puţin experimentaţi au naufragiat încă de la prima lor traversare. Trebuie să veghezi mereu la direcţia navei, să manevrezi cu prudenţă, să te temi de schimbările bruşte de vânt, să prevezi furtunile, să eviţi hăul Caribdei şi stânca Scyllei, să lupţi fără încetare, zi şi noapte, cu violenţa valurilor. Nu e treabă uşoară să conduci corabia hermeticâ, iar maestrul Canches, pe care îl bănuim că a fost pilotul şi călăuza argonautului Flamei, trebuia să fie foarte destoinic în materie... Este, de altfel, cazul sulfului, care rezistă cu putere la asalturi, la influenţa purificatoare a umidităţii mercuriale, dar sfârşeşte prin a fi învins şi a muri sub loviturile ei. Graţie tovarăşului său, Flamei a putut să debarce viu şi nevătămat la *Orleans* (or-leans, *l'or est la,* aurul este acolo) unde călătoria maritimă trebuia în mod natural şi simbolic să se încheie. Din nefericire, abia ajuns pe uscat, maestrul Canches, *bunul ghid, moare,* victimă a *multelor vărsături* pe care le-a suferit pe ape. Prietenul său neconsolat îl înhumează în biserica *Sfânta-Cruce*[88] şi se întoarce acasă singur, dar plin de învăţături şi mulţumit că şi-a dus la îndeplinire

---

[88] Asemănătoare celei a lui Hristos, pasiunea sulfului, care moare pentru a obţine iertarea fraţilor săi metalici, se termină prin *crucea* izbăvitoare.

[88] *Introitus apertus ad occlusum Regis palatium,* op. cit., cap. XX, 6.

[88] *Recueil de Sept Fi gureş peintes.* Bibi. Arsenalului, nr. 3047 (153, S.A.F.), o m 365 x o m 225. Fila A are pe verso o nota a secretarului domnului de Paulmy, căruia îi aparţinea acest grupaj, notă corectată de mâna lui Paulmy, în care se spune că: „Cele şapte figuri miniaturale din acest volum sunt faimoasele *Figuri pe care Nicolas Flamei le-a găsit într-o carte al cărei autor era Abraham Evreul."*

dorinţele.

Aceste vărsături ale sulfului sunt cele mai bune indicii ale diso- luţiei şi mortificării lui. Ajunsă în această fază, Opera ia la suprafaţă aspect de „zeamă grasă peste care s-a presărat piper“ - *brodium sagi- natul piperatum,* spun textele. începând din acest moment, mercurul se înnegreşte în fiecare zi tot mai mult şi consistenţa lui devine siropoasă şi apoi păstoasă. Când negreala atinge maximum de intensitate, putrefacţia elementelor este înfăptuită şi uniunea lor realizată; totul pare ferm în vas până când masa solidă plesneşte, se crapă, se dezagregheazâ şi cade în cele din urmă sub formă de pudră amorfă, neagră ca tăciunele. „Vei vedea atunci“, scrie Filalet[1], „o culoare neagră remarcabilă şi întreg pământul va fi secătuit. Compusului i-a sunat ceasul. Vântul încetează şi toate lucrurile intră în repaus. Este marea eclipsă a soarelui şi a lunii; nicio lumină nu mai luceşte pe pământ, iar marea dispare.[11] înţelegem, astfel, de ce Flamei relatează *moartea* prietenului său, de ce acestuia, după ce a suferit dislocarea părţilor lui componente printr-un soi de *crucificare,* i-a fost plasată sepultura, fiind invocat semnul sfintei Cruci. Ceea ce pricepem mai puţin este elogiul funebru, destul de paradoxal, pe care-l pronunţă Adeptul nostru în favoarea rabinului: „Dumnezeu să-i primească sufletul", strigă el, „căci a murit ca *bun creştin.“* Fără îndoiala, nu avea în vedere decât supliciul fictiv îndurat de tovarăşul său filosofic.

Acestea sunt, studiate chiar în ordinea apariţiei lor în povestire, relaţiile - prea elocvente pentru a fi taxate drept simple coincidenţe - care au contribuit la stabilirea convingerii noastre. Concordanţele singulare şi precise reliefate demonstrează că *pelerinajul lui Flamei este o pură alegorie,* o ficţiune foarte iscusită şi foarte ingenioasă a activităţii alchimice la care se dedase caritabilul savant. Mai trebuie să vorbim acum despre lucrarea misterioasă, despre acea *Liber* care a fost cauza iniţială a periplului imaginar, şi să spunem ce adevăruri ezoterice are sarcina să dezvăluie.

în ciuda opiniei unor bibliofili, mărturisim că ne-a fost imposibil să credem în existenţa *Cărţii lui Abraham Evreul,* ca şi în ceea ce spune despre ea fericitul ei posesor, în ale sale *Figuri hieroglifice.* După părerea

noastră, acest faimos manuscris necunoscut şi de negăsit n-a fost decât o altâ născocire a marelui Adept menită, ca şi precedenta, să-i instruiască pe discipolii lui Hermes. Este un rezumat al caracteristicilor care deosebesc materia primară de Operă, ca şi al proprietăţilor pe care le dobândeşte prin prepararea ei. Legat de asta, voi intra în câteva detalii specifice pentru a-mi justifica teza şi pentru a furniza nişte indicaţii utile amatorilor de artă sacră. Fidel regulii pe care mi-am impus-o, voi limita explicaţia la punctele importante ale practicii, evitând cu grijă să substitui noi figuri celor pe care le-am dezvăluit deja. Ceea ce voi arăta sunt lucruri sigure, pozitive şi adevărate, lucruri văzute cu ochii mei, atinse de mii de ori cu propriile-mi mâini, descrise în mod sincer, cu scopul de a-i readuce pe calea simpla şi naturală pe cei rătăciţi şi induşi în eroare.

Lucrarea legendară a lui Abraham ne este cunoscuta doar prin descrierea pe care ne-a lăsat-o Nicolas Flamei în celebrul său tratat[89]. La această unică relatare, care comportă o pretinsă copie a titlului, se limitează documentarea noastră bibliografică.

Conform mărturiei lui Albert Poisson, manuscrisul ar fi fost în posesia cardinalului Richelieu; el îşi sprijină ipoteza pe faptul că hârtiile ar fi fost furate de un oarecare Dubois, spânzurat după ce a fost torturat, care trecea, în mod greşit sau pe bună dreptate, drept ultimul descendent al lui Flamei[2]. Totuşi, nimic nu dovedeşte că Dubois ar fi moştenit ciudatul manuscris şi cu atât mai puţin ca Richelieu ar fi pus mâna pe el, fiindcă această carte n-a fost niciodată semnalată nicăieri

[89] ***Le Livre des Figures Hieroglifiques*** **de Nicolas Flamei, scriitor..., tradusa din latina în franceză de P. Amauld, în** ***Trois Traitez de la Philosophie naturelle*****, Guil. Marette, Paris, 1612.**

după moartea lui Flamei. Vedem uneori, e drept, tot mai rar, circulând pe piaţâ aşa-zise c6pii ale *Cărţii lui Abrahanr,* în număr foarte mic, ele n-au nicio legătură unele cu altele şi se găsesc în câteva biblioteci particulare. Cele pe care le cunoaştem nu sunt decât nişte încercări de reconstituire după Flamei. în toate, regâsim titlul, *în franceză,* foarte exact reprodus şi conform traducerii *Figurilor hieroglifice,* dar el desemnează versiuni atât de diferite şi mai ales atât de îndepărtate de principiile hermetice, încât îşi trădează *ipso facto* originea sofistică. Or, Flamei ridică în slăvi tocmai claritatea textului, „scris în frumoasa şi foarte inteligibila latină", ajungând sâ afirme câ refuză sâ transmită până şi cel mai mic extras posterităţii. în consecinţă, nu poate exista vreo legătură, şi nu fără motiv, între pretinsul original şi copiile apocrife pe care le semnalăm. Cât despre imaginile care ar fi ilustrat lucrarea în chestiune, ele sunt, de asemenea, făcute după descrierea lui Flamei. Desenate şi pictate în secolul al XVII-lea, ele fac în momentul de faţâ parte din fondul lucrărilor franceze de alchimie de la Biblioteca Arsenalului[1].

Pe scurt, atât în privinţa textului, cât şi a figurilor, copiatorii s-au mulţumit să respecte, în aceste tentative de reconstituire, puţinul pe care I-a lăsat Nicolas Flamei; restul e pură invenţie. în sfârşit, cum niciun bibliograf n-a putut niciodată sâ descopere originalul şi cum ne aflăm în imposibilitatea materială de a-l confrunta cu povestirea Adeptului, suntem obligaţi sâ conchidem câ avem de-a face cu o operă inexistentă şi presupusă.

Analiza textului lui Nicolas Flamei ne rezervă de altfel şi alte surprize. Iată mai întâi pasajul din *Figurile hieroglifice* care a contribuit la răspândirea, printre alchimişti şi bibliofili, a cvasicertitudinii

existenţei reale a cărţii aşa-zisului Abraham Evreul: , Aşadar, eu, Nicolas Flamei, scriitoriu, cum după decesul părinţilor mei îmi câştigam traiul din Arta Scrisului, făcând eu nişte Inventare, întocmind nişte socoteli şi punând la punct cheltuielile tutorilor şi minorilor, mi-a căzut în mână, pentru suma de doi florini, o carte aurită foarte veche şi foarte mare; nu era din hârtie sau pergament, cum sunt altele, ci era făcută din scoarţă subţire (din câte-mi părea) de arbuşti tineri. Coperta era din aramă foarte fină, gravată toată cu litere ori figuri stranii; după părerea mea, cred că puteau foarte bine să fie caractere greceşti sau altele asemănătoare limbii vechi. Atâta doar că nu le ştiam ceti, dar am ştiut bine că nu erau note, nici litere latine ori galeze, căci din astea înţelegem niţel. Pe dinăuntru, foile din scoarţă erau gravate cu mare iscusinţă, scrise cu un vârf ascuţit de fier, în frumoase şi foarte clare litere latineşti colorate. Erau de trei ori câte şapte foi...“

Mai e nevoie sâ subliniem ciudăţenia unei lucrări constituite din asemenea elemente? Originalitatea ei frizează bizareria, ba chiar extravaganţa. Volumul, foarte mare, seamănă prin asta cu albumele italieneşti conţinând reproduceri de peisaje, arhitecturi etc., stampe prezentate de obicei pe lăţime. Este, ni se spune, aurit, deşi coperta lui e din aramă, ceea ce nu se explică desluşit. Sâ trecem peste. Filele sunt din scoarţă de arbust; Flamei vrea fără îndoială să facă referire la papirus, ceea ce ar da cărţii o respectabilă vechime. Dar aceste scoarţe, în loc să fie scrise sau pictate direct, sunt gravate cu un vârf de fier înainte de a fi colorate. Nu mai înţelegem. De unde ştie naratorul câ stiletul de care se servise Abraham era din fier şi nu, mai degrabă, din lemn sau din fildeş? E pentru noi o enigmă la fel de indescifrabilă ca şi cealaltă: legendarul rabin scriind în latineşte un tratat dedicat fraţilor săi întru religie, evrei ca şi el. De ce a recurs la latină, limbă ştiinţifica folosită în mod curent în Evul Mediu? Ar fi putut să se lipsească de ea şi să utilizeze limba ebraică, mai puţin răspândită atunci, să arunce anatema şi să strige *Maranalha* asupra celor care ar fi încercat s-o studieze. în sfârşit, în ciuda asigurării date de Flamei, acest vechi manuscris - nu te poţi gândi la tot - tocmai fusese executat atunci când
I-a achiziţionat. într-adevâr, Abraham spune că nu vrea să-şi divulge secretul decât pentru a veni în ajutorul fiilor lui Israel, persecutaţi în chiar

epoca în care viitorul Adept stătea aplecat asupra textului său: *geamului evreiesc, prin mânia Domnului împrăştiat printre gali, aduc salutare*exclamă *levitul, prinţul, preotul şi astrologul* evreu la începutul grimoarului său.

Astfel, marele maestru Abraham, doctor şi lumină a Israelului, se dovedeşte a fi, dacă-l luăm *ad litteram,* un mistificator emerit, iar lucrarea sa, fraudulos arhaică, lipsită de autenticitate şi incapabilă de a suporta critica. Dar, dacă avem în vedere că această carte şi autorul ei n-au existat niciodată decât în imaginaţia fertilă a lui Nicolas Flamei, trebuie să ne gândim că toate lucrurile amintite, atât de diverse şi neobişnuite, ascund un sens misterios pe care se cuvine să-i descoperim.

Să începem analiza cu presupusul autor al grimoarului fictiv. Cine este Abraham? *Patriarhul,* prin excelenţă; în greceşte, IlaTQiâoxris este *primul autor al familiei,* având ca rădăcini 7iaTT|Q, *tată,* şi aQX>l/ *început, principiu, origine, sursă, fundament.* Numele latinesc *Abraham,* pe care Biblia îl dă ca veritabil strămoş al evreilor, înseamnă *Tată al unei multitudini.* Este, deci, primul autor al lucrurilor create, sursa a tot ceea ce trăieşte pe pământ, unica substanţă primordială ale cărei specificaţii diferite populează cele trei regnuri ale naturii. *Cartea lui Abraham* este, prin urmare, *Cartea Principiului* şi, cum această carte este consacrată, după Flamei, alchimiei, parte a ştiinţei care studiază evoluţia corpurilor minerale, aflăm că ea tratează materia metalică originală, bază şi fundament al artei sacre.

Flamei cumpără cartea pentru suma de doi florini, ceea ce vrea să spună că preţul global al materialelor şi al combustibilului necesare lucrării era evaluat la doi florini în secolul al XlV-lea. Numai materia primă, în cantitate suficientă, valora pe atunci zece soli. Filalet, care îşi scria tratatul său *Introitus* în 1645, ridică cheltuielile totale la trei florini. „Astfel", zice el, „vei vedea că Opera, în materialele sale esenţiale, nu depăşeşte preţul de trei ducaţi sau trei florini de aur. Mai

mult, cheltuiala de fabricare a apei abia dacă trece de douâ coroane pe livră[90]."

Volumul, *aurit, foarte vechi şi foarte mare,* nu seamânâ nicidecum cu vreo carte obişnuită; fără îndoială, pentru că este făcut şi compus din altă materie. *Stratul de aur* care-l acoperă îi dă un *aspect metalic.* Şi, dacâ Adeptul ne asigură câ este *vechi,* o face doar pentru a stabili vechimea mare a subiectului hermetic. „Voi spune, aşadar", afirmă un autor anonim[91], „câ materia din care este făcută piatra filosofilor a fost plăsmuită imediat după om şi câ ea se numeşte *pământ filosofal...* Dar nimeni n-o cunoştea, în farâ de adevăraţii filosofi care sunt copiii artei." Chiar dacă această *carte* necunoscută este foarte comună, închide în ea *multe lucruri* şi conţine mari adevăruri ascunse. Flamei este, deci, îndreptăţit să spună câ este *mare;* într-adevâr, latinescul *largus* semnifică *abundent, bogat, copios,* cuvânt derivat din grecescul A a, *mult,* şi epyov, *lucru.* Mai mult, grecescul *nXaxvc,, larg,* are şi sensul de *folosit, foarte răspândit, văzut de toţi.* Nici că putem defini mai bine universalitatea *subiectului înţelepţilor.*

Continuându-şi descrierea, scriitorul nostru crede că această carte a lui Abraham era făcută din *scoarţă subţire de arbuşti tineri,* cel puţin aşa avea el impresia. Flamei nu pare a fi sigur, şi nu fârâ motiv: el ştie foarte bine că, exceptând cazuri rarisime, papirusul medieval se sub- stituise, de aproape trei secole, papirusului egiptean[92]. Şi, deşi nu putem parafraza această expresie laconică, trebuie să recunoaştem, totuşi, că aici autorul vorbeşte cel mai limpede. Un arbust este un arbore mic, aşa cum un mineral este un metal tânăr. Scoarţa sau învelişul în care este înfăşurat mineralul îi permite omului să-i identifice cu certitudine graţie caracterelor exterioare pe care le are. Am insistat deja asupra numelui pe care anticii îl dădeau materiei lor, pe care o numeau *liber,* carte. Or, acest mineral prezintă o configuraţie particulară; lamelele cristaline care îi formează

---

[90] ***Introitus apertus ad occlusum Regis palatium,*** **op. cit., cap. XVH, 3.**

[91] ***Discours d'Autheur incertain sur Ia Pierre des Philosophes,*** **Ms. Bibi. Naţionala, datat 1590, nr. 19957 (vechiul Saint-Germain francez). O copie manuscrisa a aceluiaşi tratat, datată 1 aprilie 1699, aparţine Bibi. Arsenalului, ms. nr. 3031 (180, S.A.F.).**

[92] **Folosirea papirusului a fost complet abandonată la sfârşitul secolului al Xl-lea şi la începutul celui de-al XH-lea.**

textura sunt, ca şi foiţele de mică, suprapuse precum filele unei cărţi. Aspectul exterior i-a adus epitetul de *lepros* şi pe cel de *Dragon acoperit cu solzi,* pentru că învelişul său este cojos, dezagreabil şi aspru la atingere. Un simplu sfat legat de asta: alegeţi de preferinţă eşantioanele ai căror solzi sunt mai mari şi mai accentuaţi.

„...Coperta era din aramă foarte fină, gravată toată cu litere ori figuri stranii."

Mina de suprafaţă are adesea o coloratura gălbuie ca alama, uneori roşiatică ca arama; în toate cazurile, scuamele ei par acoperite de contururi încâlcite, având aspect de semne sau caractere bizare, variate şi prost definite. Am reliefat mai sus contradicţia evidentă care există între cartea aurită şi coperta ei de aramă, căci nu poate fi vorba în acest loc de structura sa internă. Probabil că Adeptul doreşte să atragă atenţia, pe de o parte, asupra *specificităţii metalice* a substanţei figurate prin cartea lui şi, pe de altă parte, asupra capacităţii pe care o posedă acest mineral de a se transforma parţial în aur. Această curioasă proprietate este semnalată de Filalet în al sau *Comentariu pe marginea epistolei lui Ripley adresată regelui Eduard al IV-lea:* „Fără a folosi elixirul transmutator, spune autorul vorbind despre subiectul nostru, ştiu cum să extrag uşor aurul şi argintul pe care îl conţine, ceea ce poate fi certificat de cei care I-au văzut la fel de bine ca şi mine." Această operaţiune nu este recomandabilă, căci îi scade valoarea Operei; dar putem să va asigurăm că materia filosofală conţine într-adevăr *aurul înţelepţilor,* aur imperfect, alb şi crud, grosolan faţă de metalul preţios, cu mult superior aurului însuşi dacă nu avem în vedere decât lucrarea hermetică. In ciuda modestei coperţi de cupru, cu solzi gravaţi, cartea lui Abraham Evreul este o *carte aurită,* de aur, faimoasa *cărticică de aur fin* de care vorbeşte Bernard Trevizanul în *Parabola* sa. în plus, s-ar părea că Nicolas Flamei ar fi înţeles ce confuzie se putea naşte în mintea cititorului din această dualitate de sens, atunci când scrie în acelaşi tratat: „Nimeni să nu mă ocârască, dacă nu mă înţelege lesne, căci va fi mai demn de ocară decât mine dacă, nefiind deloc iniţiat în aceste sacre şi secrete *interpretări ale primului agent* (care este cheia ce deschide porţile tuturor ştiinţelor), vrea, totuşi, să priceapă concepţiile mai subtile ale filosofilor peste măsură de pizmuitori, care nu sunt scrise decât pentru cei

care le ştiu deja *principiile,* care nu sunt de găsit în nicio carte“.

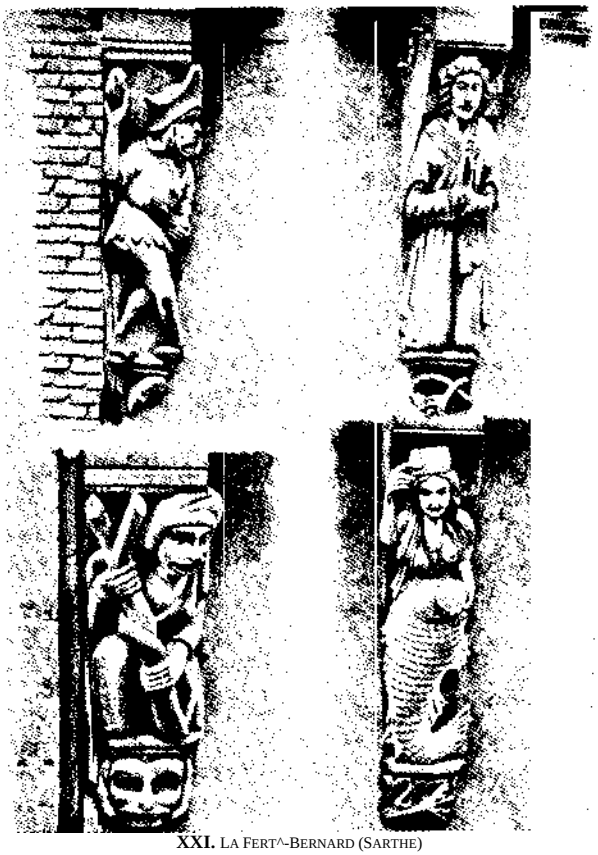
în sfârşit, autorul *Figurilor hieroglifice* îşi încheie descrierea zicând: „Pe dinăuntru, foile din scoarţă erau gravate cu mare iscusinţa, scrise cu un vârf ascuţit de fier.“

Aici nu mai e vorba de aspectul fizic, ci de însăşi prepararea subiectului. Să dezvălui un secret de acest ordin şi de această importanţă ar însemna să depăşeşti limitele care ne sunt impuse. Aşa că nu vom căuta, cum am făcut-o până aici, să comentăm într-un limbaj clar fraza echivocă şi foarte alegorică a lui Flamei. Ne vom mulţumi să atragem atenţia asupra acestui *vârf ascuţit de fier,* a cărui proprietate secretă schimbă natura intimă a *Magneziei* noastre, separă, ordonează, purifică şi grupează elementele *haosului mineral.* Pentru a reuşi această operaţiune, trebuie să cunoşti afinităţile lucrurilor, să ai multă îndemânare, să dai dovadă de „mare iscusinţă", aşa cum ne dă de înţeles Adeptul nostru. Dar, ca să-i dăm ceva ajutor artistului în rezolvarea acestei dificultăţi, îi remarcăm că, în limba primitivă, care este greaca arhaică, toate cuvintele care conţin diftongul fjp trebuie luate în considerare. ’Ho a rămas în cabala hermeticâ expresia sonorâ consacrata *luminii active, spiritului incarnat, focului corporal* manifest sau ascuns. ’Ho, contracţie a *lao,* este naşterea luminii, primăvara şi dimineaţa, începutul, răsăritul, aurora. Aerul - în greceşte cxrjo - este suportul, vehiculul luminii. Prin vibraţia aerului atmosferic undele obscure, emanate de soare, devin luminoase. Eterul sau cerul (cuGt^q) este locul de alegere, domiciliul luminozităţii pure. Dintre corpurile metalice, cel care conţine cea mai mare proporţie de foc sau *lumină latentă* este focul (ciLftqooc). Se ştie cu ce uşurinţă putem degaja, prin lovire sau fricţiune, focul intern sub formă de scântei strălucitoare. Acest foc activ trebuie transmis subiectului pasiv; el singur are puterea să-i modifice constituţia rece şi sterilă, făcând-o ardentă şi prolifică. El e cel pe care înţelepţii îl numesc *leu verde,* leu sălbatic şi feroce - cabalistic Aegjv <pr|o - ceea ce este destul de sugestiv şi ne scuteşte de a mai insista.

într-o lucrare precedentă, am semnalat lupta implacabilă care se dă între corpurile puse în contact, comentând un basorelief de pe portalul

central al catedralei Notre-Dame din Paris[93]. O altă transpunere a luptei hermetice există pe faţada unei case de lemn, construita în secolul al XV-lea, la Ferte-Bemard (departamentul Sarthe). Regăsim aici *nebunul, omul cu scutul, pelerinul,* imagini familiare şi care par să intre într-o formulă folosită, spre sfârşitul Evului Mediu, la decorarea locuinţelor modeste ale alchimiştilor fără pretenţii. Vedem în plus Adeptul în rugăciune, ca şi *sirena,* emblemă a naturilor unite şi pacificate, a cărei semnificaţie e comentată în alt loc. Dar ceea ce ne interesează mai ales - pentru că subiectul se raportează direct la analiza noastră - sunt doi năpârstoci arţâgoşi, pociţi şi schimonosiţi, sculptaţi pe consolele extreme ale comişei, la al doilea etaj (imaginea XXI). Prea depărtaţi unul de altul pentru a se lua la bătaie, ei încearcă să-şi satisfacă aversiunea nativă aruncând unul în altul cu pietre. Aceste figurine groteşti au, din punct de vedere hermetic, aceeaşi semnificaţie ca aceea a copiilor de pe portalul de la Notre-Dame. Ele se atacă frenetic şi încearcă sâ se lapideze. Dar, în timp ce la catedrala din Paris indicaţia tendinţelor opuse ne este furnizată prin sexul diferit al tinerilor pu- gilişti, pe locuinţa din Sarthe e reliefat doar caracterul agresiv al personajelor. Doi oameni, cu aspect şi costumaţie asemănătoare, exprimă unul corpul mineral, celălalt corpul metalic. Similitudinea exterioară apropie şi mai mult ficţiunea de realitatea fizică, dar se îndepărtează în mod evident de ezoterismul operatoriu.

[93] **Cf. *Misterul catedralelor,* op. cit., pp. 117-119.**



XXI. LA FERT^-BERNARD (SARTHE)
Casa din secolul al XV-lea - Figurine groteşti şi sculpturi ale faţadei

Dacă cititorul a înţeles ce vrem să arătăm, va regăsi fără dificultate în aceste diverse expresii simbolice ale *luptei dintre cele două naturi,* materiile secrete a căror distrugere reciprocă deschide prima uşă a Operei. Aceste corpuri sunt *cei doi dragorii* ai lui Nicolas Flamei, *vulturul şi leul* lui Basil Valentin, *magnetul şi otelul* lui Filalet şi ale Cosmopolitului.

Cât despre operaţiunea prin care artistul inserează în subiectul filosofal agentul înflăcărat care este animatorul său, anticii I-au descris folosind alegoria *luptei dintre vultur şi leu* sau dintre cele două naturi, una volatilă, alta fixă. Biserica a ascuns-o în dogma, în întregime spirituală şi riguros

adevărată, a Vizitei Sfintei Fecioare Maria. La sfârşitul acestui artificiu, cartea, deschisă, îşi arată filele de scoarţă gravate. Ea pare atunci, întru încântarea privirii şi bucuria sufletului, acoperită de semne admirabile care-i arată schimbarea de constituţie...

Prostemaţi-vă, magi ai Orientului, şi voi, doctori ai Legii; plecaţi-vă fruntea, prinţi suverani ai perşilor, ai arabilor şi ai Indiei! Priviţi, adoraţi şi tăceţi, căci nu veţi putea înţelege. Aceasta este Opera divină, supranaturală, inefabilă, căreia niciun muritor nu-i va dezlega misterul. Pe firmamentul nocturn, silenţios şi profund, luceşte o singura stea, astru imens, strălucitor, compus din toate stelele celeste, ghidul vostru luminos şi făclia universalei înţelepciuni. Uitaţi-vâ: Fecioara şi Iisus se odihnesc calmi şi senini sub palmierul din Egipt. Un nou soare iradiază în centrul leagănului de răchită, coş mistic pe care-l purtau cândva cistoforele lui Bachus şi preotesele lui Isis; soare nou care e deopotrivă Ichthusul, peştele, din Catacombele creştine. Antica profeţie s-a realizat în sfârşit. Miracol! Dumnezeu, stăpân al Universului, se întrupează pentru mântuirea lumii şi se naşte, pe pământul oamenilor, sub chipul plăpând al unui copilaş.

CUPRINS

Prefaţă la prima ediţie de Eugene Canseliet 7

CARTEA ÎNTÂI 11
I. Istorie şi monument 13
II. Ev Mediu şi Renaştere 24
III. Alchimia medievală 30
IV. Laboratorul legendar 35
V. Chimie şi filosofie 39
VI. Cabala hermetică 57
VII. Alchimie şi spagirie 73

CARTEA A DOUA 101
Salamandra din Lisieux 103
Mitul alchimic al lui Adam şi al Evei 155

Louis d'Estissac, guvernator de Poitou şi de Saintonge,
Mare Ofiţer al Coroanei şi filosof hermetic 172
Omul pădurilor, heraldul mistic din Thiers 233

V

Pe stâlpul central al primului etaj, remarcam un grup destul de interesant pentru amatorii şi curioşii în ale simbolismului. Deşi a suferit mult şi arată astăzi mutilat, fisurat, corodat de intemperii, se poate distinge, totuşi, subiectul. Este un personaj care strânge între picioare un *grifon* ale cărui labe, prevăzute cu gheare, sunt foarte vizibile, ca şi coada de leu care vine în prelungirea crupei, detalii ce permit ele singure o identificare exactă. Cu mâna stângă, omul apucă monstrul dinspre cap şi, cu dreapta, face gestul de a-l lovi (imaginea IX).

[1] Cuvântul grecesc pentru *peşte* este format prin asamblarea siglelor acestei fraze: 'Ir)CTOii<; XQioroţ Qt ou Tioc; £arrr|Q care înseamnă *Iisus Hristos, Fiul Iui Dumnezeu, Salvatorul.* Vedem în mod frecvent cuvântul 'IxQuţ gravat în catacombele romane; el figurează, de asemenea, pe mozaicul basilicii Sant'Apollinare din Ravenna, plasat în vârful unei cruci constelate, ridicate pe cuvintele latineşti SALUS MUNDI şi având la extremitatea braţelor literele A şi Q.

[1] Louis d'Estissac avea atunci cincizeci şi şase de ani.

[1] Alta denumire dată scoicilor Saint-Jacques, emblema a pelerinilor care mergeau la mormântul Sfântului Iacob de la Compostella (n. tr.).

ai galeriei de sus), cât şi în locuinţa conţilor de Champagne din Reims, numită de obicei *casa muzicienilor.* In frumoasele planşe care ilustrează *Amphitheatrum Sapienţiae /Etemae* de Henri Khunrath (1610), există una care reprezintă interiorul unui somptuos laborator; în mijlocul acestuia, o masă este plină de instrumente muzicale şi de partituri. Grecescul [aouaixoţ are ca rădăcină [aoucra *muză,* cuvânt derivat din fiOGoc;, *poveste, fabulă, alegorie*, care înseamnă şi *spirit, sens ascuns* al unei povestiri.

ghemuiţi. Sa amintim că berbecul este imaginea apei înţelepţilor, la fel cum discul solar, cu sau fără *uraeus* - alt atribut al lui Ammon este imaginea focului secret. Ammon, mediator salin, completează trinitatea principiilor Operei, a cărei unitate, concordie, perfecţiune le realizează în piatra filosofală.

din M6nilmontant. în nota de la p. 26, el adaugă: „într-o broşură a vremii, *Effroyables pactions*, reprodusa în volumul IX al cărţii noastre *Variet6s Historique et littâraires* (p. 290), se spune că ei se adunau «când în carierele din Montmartre, când de-a lungul izvoarelor din Belleville şi acolo propuneau lecţii pe care trebuiau sa le susţină în particular înainte de a le face publice»."

[2] Anagramă a sintagmei *Genie des sages* (geniul înţelepţilor).

[1] Mucrrrn; are ca rădăcină |au&), *a tace, a păstra liniştea, a tăinui,* de unde vechiul

cuvânt franţuzesc *musser,* corespondent în dialectul picard al lui *mucher,* a ascunde, a disimula.

[1] Unii ocultişti plasează *Nebunul* sau *Alchimistul* la sfârşitul celor douăzeci şi una de cărţi de joc, adică după cea care figurează Lumea şi căreia i se atribuie cea mai mare valoare. O asemenea ordine ar fi fără consecinţe - *Nebunul,* lipsit de număr, fiind în afara seriei - dacâ n-am şti câ tarotul, hieroglifă completa a Marii Opere, conţine cele douăzeci şi una de operaţiuni sau faze prin care trece mercurul filosofic înainte de a atinge perfecţiunea finală a Elixirului. Or, fiindcă lucrarea se executa tocmai prin *nebun* sau mercurul preparat, supus voinţei operatorului, ni se pare logic să-i numim pe artizani înaintea fenomenelor care trebuie sâ se nască din colaborarea lor.

[3] Boulogne prezintă oarecare similitudine cu grecescul BouAaioţ, *care vexează sfaturile* (adunările înţelepţilor). Diana era supranumita BouAakx, zeiţa *bunului sfat.*